



---

Om meningsbrudd og andre semiotiske sammenbrudd

- En undersøkelse av selvmord og selvmordshandlinger i *The Sopranos*

Gry Lunde

Masteroppgave ved Nasjonalt senter for selvmordsforskning og – forebygging

Institutt for klinisk medisin

Universitetet i Oslo

Mai 2011

# Takk...

Jeg vil først takke min arbeidsgiver, LEVE – Landsforeningen for etterlatte ved selvmord, som tilbød meg først Videreutdanning i selvmordsforebyggende arbeid, deretter Master i psykososialt arbeid. LEVEs sentralstyre har tilrettelagt for studiene mine hele veien og vært svært støttende i arbeidet rundt ferdigstillingen av masteroppgaven. En særlig takk til styreleder, kollega og venn gjennom mange år, Finn Borgersen, for entusiasme og inspirasjon, samt en stor takk for uvurdelig støtte til tidligere nestleder i LEVE Gry Bruland Vråle og nåværende nestleder Kirsti Foss.

Jeg vil også benytte anledningen til å takke veileder Andreas Tandberg som umiddelbart sa ja til å veilede meg, uten tanke for at det ville bli hektisk i innspurten. I den grad jeg lærer meg kunsten å holde øya på ballen og å ikke trumfe meg tom med én gang, har jeg Andreas å takke for det. Dessuten er det en fornøyelse å diskutere tv med en som har skjönt at *The Simpsons* kan komme til å bli religion i det 21. århundre. Andreas har vært fantastisk.

Jeg vil samtidig også takke Veilederen over alle Veiledere, professor i litteraturvitenskap Irene Iversen som jeg alltid vil stå i gjeld til.

Jeg vil takke biveileder Henning Herrestad for verdifulle innspill og sparring underveis.

---

Til sist vil jeg takke Den Enestående Rachel Tangen, som har hentet post, luftet leilighet og ordnet alt praktisk i mitt fravær, sånn at jeg kunne tilbringe skrivepermisjonen i Cape Town, Sør-Afrika. Hvis man blir velsignet med en Rachel, er man heldig, og jeg har vært heldig.

Når det gjelder oppgavens problemstilling og generelle oppbygning, er den solid farget av min bakgrunn som litteraturviter, humanist og orientering mot en virkelighet og vitenskap som jeg mener bør romme mer kvalitativ erfaring. Jeg tror det finnes vel så mye sannhet i mellomrommene.

Oslo 1. mai 2011

Gry Lunde

# Innholdsfortegnelse

---

Kapittel 1: <i>The Sopranos</i>	s. 4
Kapittel 2: Problemstilling	s. 12
Kapittel 3: Virkelighet og fiksjon	s. 18
Kapittel 4: Semiotikk	s. 27
Kapittel 5: Semiotiske systemer	s. 36
Kapittel 6: "He didn't like the way he'd turned out"	s. 54
Kapittel 7: Gengangeren	s. 70
Kapittel 8: Collapsing into reality	s. 99
Kapittel 9: Analogier	s. 106
Kapittel 10: Konklusjon	s. 115
Litteraturliste	s. 118
Appendiks	s. 120

# Kapittel 1: *The Sopranos*

---

På begynnelsen av 90-tallet hadde HBO (Home Box Office), en amerikansk pay-tv-leverandør, hatt suksess med bl.a. tv-serien *Deadwood*, og ønsket å utvide satsningen på tv-serier. Writer / producer David Chase hadde en rekke prisbelønte tv-serier bak seg, men ønsket å lage en pilot. Piloten skulle handle om en mafiaboss som oppsøkte psykoterapi pga angstanfall, utløst av et vanskelig forhold til moren. Chase fikk napp hos HBO i 1995, og i oktober 1997 var piloten ferdig, hvorpå HBO bestemte seg for å gå videre med serien. *The Sopranos* debuterte i USA i januar 1999 til stående ovasjoner fra amerikanske kritikere. Serien gikk over seks sesonger (januar 1999-juni 2007) og strakk seg over 86 episoder. Som et mål på suksessen, kan nevnes at serien ble belønnet med 21 Emmys og 5 Golden Globe; de største utmerkelsene som gis innenfor tv-verdenen. Ifølge New York Times, har serien ukentlig hatt 14 millioner amerikanske seere, mens i Norge har serien hatt et gjennomsnitt på 260 000 seere pr. episode, noe som kan gi en liten, men ufullstendig indikasjon på seriens betydning i de åtte årene den ble vist, og i perioden som fulgte (URL 8.10.2010: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sopranos](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sopranos)<sup>1</sup>). Det sies også at James Gandolfini, for sin framstilling av mafiaboss Tony Soprano, fikk \$800 000 pr. episode de siste sesongene, nok en indikator på seriens popularitet. *The Sopranos* har blitt en egen industri med talløse spin-offs, og er i dag en egen merkevare. Bransjetidsskriftet *Vanity Fair* omtalte serien som "kanskje det største mesterstykket innen pop-kultur noensinne" (URL 28.10.2010: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2007/04/sopranos200704> ), mens The New York Times skrev etter sesongavslutningen i 1999, at serien er "sannsynligvis den viktigste populærkulturelle begivenheten som har skjedd i USA i de siste 25 åra" (<http://www.dagbladet.no/kultur/2005/12/14/452204.html> ). Så hva er det ved *The Sopranos* som har gjort det mer legitimt å være tv-slave?

Sjangermessig og innholdsmessig har *The Sopranos* bidratt til tv-seriens relevans og renessanse som en av de største kulturelle påvirkningskildene de siste drøye ti årene, både når det gjelder kunst, litteratur, sosiale medier og tv/film. Tv-sjangeren har i løpet av denne perioden på mange måter fratatt filmsjangeren dens fortrinn, ved

å rendyrke de muligheter som tv-serien på sitt beste kan tilby: den lange fortellingen, den brede fortellingen, parallelle fortellinger, den åpne fortellingen, et komplekst persongalleri, komplekse kultur- og miljøskildringer, samt dynamiske karakterer. I tillegg kan den moderne tv-serien rappe vilt og uhemma fra de estetiske elementene som så langt har vært filmens *kudos*: kontinuitetsklipping, parallellklipping, sentrering, utsnitt, format, objektiver, bildehastighet, kameraperspektiv og – bevegelser, samt sammenspleising av innstillinger som inn-, ut- og overtoning. En tv-serie (i motsetning til en mini-serie) har tradisjonelt hatt andre og trangere budsjettammer enn en filmproduksjon, noe som har hatt stor innflytelse på seriens plot, framdrift og uttrykk. Dette ble endret med *The Sopranos*. I tillegg ble det med *The Sopranos*’ enorme popularitet svært ettertraktet blant regissører og produsenter å gjeste for David Chase. Alle disse elementene bidro til at *The Sopranos* i 1999 representerte noe revolusjonerende nytt på tv-fronten. Som en entusiastisk fan skriver på bloggen sin: “*The Sopranos* was a new thing: a TV series made by a cable TV channel traditionally associated – not with production – but with the small-screen exhibition of big-budget Hollywood movies” (URL 3.12.2010: <http://www.screenculture.net/2010/08/10/is-hbo-tv-a-new-genre/>). *The Sopranos* dreide hele tv-serieestetikken mot filmen, der den tidligere var vendt mot seg selv og tidligere tv-produksjoner. Wikipedia fremhever også i sin beskrivelse av seriens særtrekk, dens likhet med filmen: ”serien skiller seg ut fra de fleste andre TV-serier ved at den ligger nærmere filmmediet enn det TV-produksjoner tradisjonelt gjør” (URL 28.10.2010: <http://no.wikipedia.org/wiki/Sopranos>). Produksjonskostnadene pr. episode allerede i *The Sopranos*’ første sesong, lå på mellom \$1,9 og 2 millioner, som totalt utgjør ca. \$26 millioner bare for den første sesongen (URL 3.12.2010: <http://www.mobstory.com/archives/davidchase.html>). Disse økonomiske rammene var ganske unike i tv-sammenheng, med tanke på at det var en åpen produksjon (uten sluttdato), og bidro også til å realisere den filmatiske estetikken i *The Sopranos* fullt ut. Episoden ”Join the club” (2:6<sup>2</sup>), en episode som hovedsakelig representerer underbevissthets til Tony mens han ligger i koma, er ett av mange tydelige eksempler på denne estetikken.

---

<sup>2</sup> Jeg vil benytte meg av referansesystemet fra diskusjonsforumene på internett, hvor episoden angis først, deretter sesong, separert av kolon.

Wikipedia siterer også mediekommentator Anders Giæver på et faktum som fikk stor betydning for seriens form og oppbygging, nemlig at *The Sopranos* "var blant de første seriene uten reklamepauser (...) dermed slipper man den typiske oppbyggingen i forhold til reklamepausen, som vanligvis er kommer i amerikanske serier. Istedenfor er hver episode som en liten spillefilm med tilsvarende dramaturgisk oppbygging. Sånn sett var *The Sopranos* noe temmelig nytt i TV-serie-sammenheng" (URL 28.10.2010: <http://no.wikipedia.org/wiki/Sopranos>). Som Giæver påpeker, konstituerer serien med sine episodetitler, episodesoundtracks og episodetemaer, på samme tid både et mikro- og makrokosmos; mikrokosmos, ettersom hver episode følger interne strukturer og avgrensede plot; makrokosmos, fordi hver episode ikke er avsluttet, og hele tiden svarer til fabelen og en overordnet struktur. I *The Sopranos on the Couch. The Ultimate Guide* siterer Maurice Yacowar Vincent Canby fra the New York Times som kalte serien en "*megamovie*" (Yacowar 2007:14), og drar det enda lenger idet han sier: "In *The Sopranos*, a television series achieves the heft of a classic novel" (ibid.).

Bruken av forskjellige manusforfattere, produsenter og regissører, såkalte *writers*, *producers* og *directors*, fra episode til episode, og sesong til sesong, bidrar også til en ny nerve i hver episode. Seriens skaper, David Chase, fungerer i *The Sopranos* både som manusforfatter, produsent og regissør. I tillegg har en rekke andre produsenter og regissører medvirket i serien (bl.a. Matthew Weiner som etter *The Sopranos*, gikk til *Mad Men*)<sup>3</sup>. Chase har ved flere anledninger uttalt at *The Sopranos* var inspirert både av egen oppvekst og mafiafilmer som *Goodfellas* ("Mafiabrødre" på norsk). Serien er spekket med intertekstuelle referanser og går opplagt i dialog med tidligere mafiafilmer, bl.a. gjennom castingen, hvor for eksempel skuespillere som Lorraine Bracco aka Dr. Jennifer Melfi, Michael Imperioli aka Christopher Moltisanti, Vincent Pastore aka Pussy Bonpensiero og Tony Sirico aka Paulie Gaultieri, hadde fremtredende roller i *Goodfellas*. Mafiaen i *The Sopranos* er også overmåtelig opptatt av framstillingen av mafiaen i tidligere mafia-filmer, og da særlig *Gudfaren*-trilogien til Francis Ford Coppola (1972, 1974 og 1990) og den tidligere omtalte *Goodfellas* til Martin Scorsese (1990).

---

<sup>3</sup> Interessant er det også at bl.a. Steve Buscemi som spilte Tony Blundetto, Tony Sopranos fetter, regisserte episoder i alle sesongene, bortsett fra den første. En annen kuriositet er at Michael Imperioli som spilte Christopher Moltisanti, var manusforfatter i flere episoder og det ble laget en ironisk storyline på bakgrunn av dette (Chris' ønske om å bli manusforfatter og regissør, noe han til slutt blir).



Det eksisterer en rekke episode- og sesongoversikter for *The Sopranos*, og det vil føre for langt å liste opp innholdet i hver enkelt episode eller alle de sentrale karakterene. Jeg har derfor valgt å legge ved et appendiks, som en slags katalog, bakerst i oppgaven. Dette er imidlertid kun en episodisk framstilling av handlingen og gir ikke et godt bilde av verken serien i sin helhet, karakterene eller miljøet. Appendikset kan imidlertid bidra til å danne et inntrykk av seriens *fabel*, dvs. fortellingens *plot*. Det må samtidig understrekes at det er en rekke betydninger som vil bli unndratt leseren, hvis man lever i den villfarelsen at å lese referanselitteratur om *The Sopranos* er jevngodt med å se serien. *The Sopranos* er, som all *state of the art*, ikke mulig å rettferdiggjøre gjennom referanser. Hvis man ønsker å studere hele Sopranos-slektens historie framstilt kronologisk, anbefaler jeg "Family History" i Christopher J. Vincents *Paying Respect to The Sopranos* (2008). Er man interessert i bakgrunnen for serien og serien som mediefenomen, anbefaler jeg Brett Martins *The Sopranos: The Complete Book* (2007).

Det må også understrekes at en stor del av *The Sopranos*- diskursen er nettbasert. Som en del av internett-generasjonens populærkilder, har de fleste debatter og diskusjoner rundt serien foregått på youtube ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)) som kommentarer til utlagte scener, HBOs nettside ([www.hbo.com](http://www.hbo.com)) og inne på semi-lukkete foraer; det siste bl.a. egne facebookgrupper. Ettersom det akademiske tilfanget har vært heller magert og i hovedsak har dreiet seg om terapiperspektivet og det filmatiske perspektivet, har jeg vært nødt til å ty til mer utradisjonelle kilder enn de klassiske akademiske. Vel vitende om at wikipedia ([www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)) ikke helt uten videre er en kredibel nettkilde, har jeg benyttet wikipedia hyppig, ettersom nettstedet har de beste episodeoversiktene, de beste oppdaterte, sammenfattende beskrivelsene av *dramatis personae* og de beste samlede presentasjonene av serien, jamført med en *The Sopranos*-kanon som teller et sted mellom 10 og 20 referanseverk av svært ymse kvalitet.

Så hva handler egentlig *The Sopranos* om?

Serien handler om New Jersey-mafiabossen Tony Soprano, og følger Tony og livet med hans to familier: familien ("the family") og mafiaen ("The Other Family"). Begge familiene skaper problemer, og derfor må Tony gå i psykoterapi.

Innledningsvis nevnte jeg Tonys kompliserte forhold til moren. Det ødipale motivet er et tilbakevendende tema i Tonys terapitimer hos dr. Melfi. Tonys forhold til Livia Soprano, som etterhvert forsøker å få ham drept, er startskuddet for serien, ettersom angstanfallene som er terapiens fokus, knyttes til forholdet til moren. Psykiater Finn Skårderud fremhever *det terapeutiske perspektivet*, og mener at serien "er udiskutabelt den beste innføringen i hva psykoterapi kan være – noensinne – på film eller fjernsyn" (URL 28.10.2010: <http://www.skarderud.no/sopranos.asp> ).

Forfatter Christopher J. Vincent fremhever i *Paying Respect to The Sopranos* seriens meta-aspekt, nemlig *reise-motivet*. Ved å se på serien som en reise gjennom Tonys terapeutiske prosess, hjelper serien, iflg. Vincent, seerne også til å forstå seg selv: "Chase acts as the über-therapist, not pushing a philosophy or opinion, but asking the difficult questions and forcing his audience to probe their feelings" (Vincent 2008:16). Seerne konfronteres med forskjellige situasjoner og får presentert forskjellige sett med motivasjonsgrunner, og i denne prosessen må ikke bare de fiktive karakterene tas opp til reevaluering, men også en selv. "Tony Soprano's journey is the arc of *The Sopranos*" (ibid.). Slik blir også seerne mer kompetente til å forstå seg selv i takt med Tony og hans gryende selvinnsikt. Det bedrives terapi både på og utenfor skjermen.

Den tidligere omtalte Anders Giæver vektlegger *familiens betydning* i *The Sopranos* når han sier at serien er "en moderne saga med shakespearske proporsjoner" med "rot i en av verdenslitteraturens store klassikere" som "problematiserer (...) den moderne mannsrollen" (URL 28.10.2010: [http://www.nytid.no/arkiv/artikler/20070906/shakespearske\\_sopranos/](http://www.nytid.no/arkiv/artikler/20070906/shakespearske_sopranos/) ). Hamlet-assosiasjonen, argumenterer Giæver for, henger sammen med rollelikhetene: "Tony Soprano er som Shakespeares berømte prins av Danmark, og tronfølgeren etter sin avdøde far. Også i Sopranos er det som om farens spøkelse går igjen. Samtidig har vi den slu onkelen som også vil ha makten, og som er villig til å rydde Tony Soprano av veien for å få den" (ibid.). Familiedramaet spilles ut, og uten at jeg skal gå nærmere inn på dette, er det mange motivlikheter med Shakespeares tre store tragedier<sup>4</sup>, spesielt *maktbegjær* og *familierelasjoner*. Det er ikke tvil om at

---

<sup>4</sup> Av disse regnes *Hamlet* (1599 – 1601), *Macbeth* (1606) og *King Lear* (1603-1606).



familierelasjoner gis en helt spesiell betydning i serien, og jeg vil hevde at *familien* er seriens hovedtema.

Finn Skårderud fremhever også den betydelige familiedimensjonen i serien, nemlig "hvordan barna ødelegger mytologien om makt" (URL 28.10.2010: <http://www.skarderud.no/sopranos.asp>). I likhet med de fleste andre tenåringsfedre, er Tony maktesløs på hjemmebane. Familien er Tonys akilleshæl. God mafiaskikk er imidlertid å referere til mafiaen som "the Other Family". *The Sopranos* følger opp dette ordspillet tematisk, ved å belyse begge disse arenaene, både "Familien" og "Den Andre Familien". I praksis bruker mafiaen aldri begrepet "the Other Family", men refererer til hverandre som "part of the Family" uten å markere noen språklig forskjell mellom de to familiene. I tillegg kompliseres disse strukturene ytterligere ved at bl.a. Chris Moltisanti og Corrado (Junior) Soprano er både slektninger og *wise guys*. Videre har Tonys datter, Meadow, et forhold til Jackie Aprile og Tonys søster, Janice, har et forhold til først Richie Aprile, deretter Ralph Cifaretto, noe som heller ikke gjør det enklere for Tony, da alle disse tre er "connected"<sup>5</sup>. *The Sopranos* er bygget rundt en basal kontrast mellom disse to familie-strukturene; Tony som livsfarlig mafiaboss og Tony hjemme på kjøkkenet i badekåpa. I tillegg følger familien god italiensk skikk ved å blande de to sfærene til stadighet; Tonys barn vokser opp med *capo'*ene som "onkler", konene tar seg av mafiaens enkemenn ved å levere ildfaste former med ziti på døra og store overgangsritualer markeres i fellesskap. *The Sopranos* andre sesong hadde undertittelen "Family. Redefined." og denne evige "redefineringen" og "gjenskapelsen", både på hjemme- og bortebane og av innholdet i familiebegrepet og familierelasjonene, er det som stilles til skue: samspillet mellom "the family" (familien) og "the Other Family" (mafiaen).

Mafiaen er organisert rundt ett styrende prinsipp: *omertà* er mafiaens æreskodeks og innebærer lojalitet og lydighet ovenfor mafiaen, kombinert med lukkethet og hemmeligholdelse. Det er et semi-hierarkisk system med militært tilsnitt og streng rangordning<sup>6</sup>, hvor kodene styrer atferden. Kommunikasjonen avspeiler dette systemet. Kommunikasjonen avspeiler også FBIs intensiverte etterforskning; amerikansk lovgivning ble strammet opp betraktelig med *the RICO acts* (*the*

---

<sup>5</sup> Et ofte benyttet uttrykk i *The Sopranos* på at man er tilknyttet mafiaen.

<sup>6</sup> New Jersey-mafiaen har et strengt hierarkisk system, med mafiabossen på toppen. Under ham regjerer kapteinene (*capos*) og under disse igjen *the soldiers*.

*Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act*) fra 1970, som gjorde det mulig å gi utvidet straff for mafia-relatert virksomhet. RICO førte med seg en helt ny praksis, nemlig at tidligere mafiamedlemmer "flipped", dvs. tystet. I tillegg ble det vanligere med overløpere, i serien såkalte "rats", som samarbeidet med FBI, hvor disse bedrev kontraspionasje etter løslatelse gjennom avlytting. Belønningen var at de slapp utvidet straff og fikk en beskyttet framtid under *the Witness Protection Programme*. Konsekvensen av RICO er en paranoid organisasjon (les: mafiaen), som hele tiden er på vakt ovenfor "rats", og som tar affære umiddelbart idet mistanken bekreftes, jfr. bl.a. drapet på Pussy Bonpensiero og Adriana La Cerva i henholdsvis sesong 2 og 5.

"The family" er kjent med "the Other Family" og *this thing of ours (La Cosa Nostra)*. Mafiahustruene kjenner kodene, men holdes bevisst utenfor, slik at FBI ikke kan presse dem i avhør. De er altså tause medsammensvorne, kan sin del av rollen og flere av dem finner seg nye mafiameenn når den gamle dør, som Rosalie Aprile og Janice Soprano. Som foreldre, forsøker Tony og Carmela å holde mafiavirksomheten skjult for barna: Carmela ønsker at Meadow skal bli lege eller advokat og Tony vil at A.J. skal inn på West Point. Samtidig er Meadow og A.J. så sterke kulturbærere at det er vanskelig for miljøene utenfor mafiaen å forstå hva det vil si å være barn av en *wise guy*. For barna er det en lang prosess å forstå omfanget av denne arven. I tillegg er det vanlig for mafiaen å ha *goomahs*, dvs. elskerinner, og de fleste konene er inneforstått med denne praksisen. Tony har en rekke goomahs gjennom serien; de fleste til mer bekymring enn glede.

Selv sier serieskaper David Chase om serien at "Tradisjonelle tv-serier handler om folk som kommuniserer og kommer fram til en løsning. I "The Sopranos" snakker folk med hverandre, men uten å kommunisere. Det er slik det er i det virkelige liv" (URL 28.10.2010: <http://.dagbladet.no/kultur/2005/12/14/452204.html> ). Den eneste Tony anstrenger seg for å kommunisere med, er med psykiateren sin. Denne kommunikasjonen er allikevel strengt regulert, ettersom Dr. Melfi ikke skal vite om straffbare forhold som kan gjøre henne til medskyldig, noe som skaper en enorm avstand mellom samtalerommet og gata. Denne avstanden øker også suksessivt gjennom sesongene, i takt med at Tonys liste over synder blir lenger og lenger. Grensene mellom terapi og snikkonsultasjon rundt problemstillinger knyttet til kriminelle handlinger, viskes ut. Eksempelvis ber Tony Dr. Melfi om hennes diagnose

på Pussys ryggonde, hvor Dr. Melfi kobler ryggplagene til Pussy til "tyngden eller vekten av å bære på en hemmelighet" (1:11), noe som forsterker Tonys antakelser om at Pussy "has flipped". Pussy blir som nevnt senere drept fordi han er en "rat".

Forholdene, som beskrevet ovenfor, sier noe om premissene for kommunikasjon og språklig samforståelse. Mafiaen kan ikke kommunisere direkte, verken med den ene eller andre "familien", og de er produsenter av uklare normer for forståelse. Samtidig som de er normsendere, både til avkommene, men også nedover i mafiahierarkiet, har de bygget opp en kultur rundt koder og tegn som er svært krevende. Ifølge Chase gjenspeiler dette altså "det virkelige liv" hvor folk snakker med hverandre, "men uten å kommunisere" (ibid.). Dette bringer meg inn på oppgavens problemstilling, nemlig selvmordsatferd og selvmordshandlinger i *The Sopranos*.

## Kapittel 2: Problemstilling

---

I sin introduksjon til *The Ultimate Guide*, omtaler professor i engelsk og filmstudier Maurice Yacowar følgende plot i *The Sopranos*:

"A minor character in the opening episode encapsulates the theme. When longtime gunsel Gene Pontecorvo inherits two million dollars, his wife, Deanne, insists they retire to Florida. He promises Deanne he will be promoted after buying a new car and moving into Tony's neighbourhood: "Tony and Silvio, all they understand is appearances." But – more like Charmaine than like Carmela – she wants out. Gene tries to buy his release legacy from his Aunt Edie. *When Silvio conveys Tony's refusal – "You took an oath, Gene. There's no retiring from this."* – *Gene hangs himself.* This minor plot combines several major motifs: the wife's superior morality and will, the criminal's possibility of an honest life, and ultimately the criminal's defeat by Tony's rigidity and his despair. Those elements will also prevent Tony's – and Carmela's – redemption." (min kursiv, Yacowar 2007:7).

Ifølge Yacowar, representeres seriens nøkkeltematikk gjennom Gene Pontecorvos selvmord: "There's no retiring from this" (ibid.); systemet fanger. Selvmordet er et nøkkeltema til å forstå *The Sopranos*, og uten å gå dypere inn i en diskusjon om dette medfører riktighet, vil jeg bruke dette som en indikasjon på selvmordets plass i serien.

Jeg vil først begynne med å beskrive scenen Maurice Yacowar refererer til: Gene Pontecorvos selvmordsscene er en ca. 40 sekunder lang scene som viser Pontecorvos dødsstrammer, idet han henger seg fra et tau festet til en bjelke i kjellertaket. Scenen innledes ved at kameraet zoomer fra nærbilde av Pontecorvos ansikt, til et nærbilde av et skjell han holder i hånden. Kamera flyttes plutselig ut i rommet idet Pontecorvo belaster tauet, og på avstand ses den kjempende, hengende kroppen. Hele scenen er et sjokk, til tross for at det i retrospektiv ikke er vanskelig å se at det dramaturgisk bygges opp til dette. En rekke bakenforliggende faktorer har blitt nøye etablert; presset fra kona Deanne, sønnens narkotikaproblemer, presset fra FBI og det gryende håpet (om å starte et nytt liv i Florida) som blir knust. Hele selvmordsprosessen bygges omhyggelig opp, men det er vanskelig å se selvmordet som et tenkelig utfall før det er for sent<sup>7</sup>. Fra kameraets visuelle bevegelse fra

---

<sup>7</sup> Den komprimerte biografien til Gene Pontecorvo er en klassisk framstilling av *selvmordsprosessen*, slik f.eks. professor og psykiater Lars Mehlum fremstiller den. Lars Mehlum viser i sin framstilling av selvmordsprosessen, hvordan en rekke faktorer som *belastende livshendelser* og *sårbarhet*, samt *fraværet av sosial støtte* og

ansiktet til skillet og deretter ut i rommet; fra *close up* til den nesten tablåiske framstillingen av Pontecorvos dødskamp, er et sjokk. Seeren er ikke forberedt på det som blir vist, en ekstremt grafisk og realistisk framstilling, strippet for andre lydeffekter enn Pontecorvos dødsralling.

### **Selv mordstematikken i *The Sopranos***

Selv mordsscenen til Gene Pontecorvo hadde en enorm påvirkningskraft. Den ble spilt ut for seere i 40 land, som tidligere nevnt anslagsvis 14 millioner bare i USA. I likhet med de andre selv mordshandlingene i serien, ble Pontecorvos selv mord presentert som en komprimert narrativ. Gene Pontecorvos selv mord ble fremstilt i episoden "Member's Only" (1:6), og tittelen alluderer bl.a. til bakgrunnen for Pontecorvos skjebne. Dette er også den første episoden hvor han trer tydelig fram som karakter. Scenen hadde med andre ord en enorm seeroppslutning, hvor alle ble presentert for det samme: den samme mini-fabelen, de samme risiko- og årsaksfaktorene, det samme selv mordet.

*Capoens* endelikt i hengningsscenen er, som tidligere anført, ikke det eneste selv mordet i *The Sopranos*. Selv mord og selv mordshandlinger<sup>8</sup> spiller en betydelig rolle på alle plan i serien; på fabelplan, i oppbygningen av de enkelte karakterene, i framstillingen av kulturen(e) og i holdningene til liv og død. Foruten Gene Pontecorvo, er de mest markante suidale karakterene Tonys *goomahs*: russiske Irina Peltsin, italiensk-ættede Gloria Trillo og den kubanske Valentina La Paz truer alle med å ta livet av seg. Irina har flere selv mordsforsøk mens de er sammen (sist i 12:2), Gloria henger seg i en lysekrone etter at forholdet er over (6:4), mens Valentina truer med å ta livet av seg når Tony forsøker å avslutte forholdet (12:5). I Tonys egne rekker, får seeren høre bl.a. om Old Man Satriale, som var den opprinnelige innehaveren av "Satriale's Meat Market", som sammen med

---

*håpløshetsfølelser*, kan utløse et selv mord. Prosessmodellen viser hvordan samspillet mellom gitte faktorer, kan øke selv mordsfaren og til slutt resultere i selv mord (URL 28.10.2010: [www.med.uio.no/ipsy/ssff/konferanser/Mehlum15nov2006.pdf](http://www.med.uio.no/ipsy/ssff/konferanser/Mehlum15nov2006.pdf)).

<sup>8</sup> Jeg støtter meg i min bruk av begrepene *selv mordshandlinger* og *selv mordsatferd*, på definisjonene av *selv mord*, *selv mordsforsøk*, *selv mordstanker* og *selv mordsmeddelelser*, *selv mordstrusler* og *selv mordsnære personer*, slik det står definert i *Selv mord – et personlig og samfunnsmessig problem* (Retterstøl, N., Ekeberg, Ø., Mehlum, L. 2002).

strippeklubben "Bada Bing" og etter hvert rockeklubben "Crazy Horse", utgjør New Jersey-mafiaens tilholdssted<sup>9</sup>. Politimann og informant Vin Makazian "takes a header from a bridge" (11:1), noe som får store konsekvenser for det videre plotet (jeg vil komme nærmere tilbake til Vin Makazian i kapittel 6). Gambleren David Scatino og kokken Arthur Bucco, begge barndomsvenner av Tony, er begge på et tidspunkt selvmordsnære; Scatino er nær ved å skyte seg etter eksessiv gamblinggjeld til mafiaen (6:2), mens Arthur har et reelt selvmordsforsøk, etter en mislykket debut som lånehai (6:4). Meadows venninne Ally kutter seg selv, og det diskuteres hvorvidt det er snakk om "suicidal attempt" eller "suicidal gesture" (9:1). Sist, men ikke minst, forsøker Tonys sønn, Anthony Jr. (A.J.), å drukne seg i familiens svømmebasseng i seriens *grand finale* (19:6) (jeg vil vende tilbake til A.J.s selvmordsforsøk i kapittel 7). I tillegg kommer alle samtaler Tony har med en rekke av sine nærmeste, hvor temaet selvmord berøres. Forekomsten av selvmordshandlinger i *The Sopranos* er m.a.o. høy, og det er nøkkelpersoner som berøres. Det er min påstand at selvmordsatferden som presenteres, henger sammen med et sammenbrudd i det tegnsystemet som omgir karakterene i serien. Jeg vil komme tilbake til dette.

Finn Skårderud sier i sin kronikk "Må Tony Soprano dø?": "Hvis det er noen tv-karakterer som virkelig har gjort seg fortjent til en tidlig grav, så er det Tony Soprano. Siden 1999 har den overvektige, brutale og merkelig sympatiske mafiabossen beordret drap, selv drept og *drevet andre til selvmord (...)*" (min kursiv, URL 3.8.2010: <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/04/04/496966.html> ). Jeg tror Skårderud i sin kronikk like mye sikter til det voldelige systemet Tony representerer og produserer, som Tony *in persona*. Selvmordet blir et sekundært omdreiningspunkt i det voldelige miljøet; trusselen om at du når som helst kan "get clipped" eller "whacked", balanseres av en annen trussel, nemlig at du også når som helst kan bryte sammen og ta livet av deg. Selvmordet er ikke utslettelse, men *selvutslettelse*, og representerer således en større trussel enn å bli drept. Mafiamiljøet, i likhet med de fleste andre miljøer, har liten forståelse av suicidalitet og håndterer det dårlig. Selvmordet representerer en usynlig, indre trussel, hvor individet fortæres av krefter man verken kan se eller beherske, og kan overhodet ikke sammenliknes med at systemet plaffer deg ned. I likhet med sykdom, representerer selvmordstrusselen en

---

<sup>9</sup> Old Man Satriales selvmord ble trolig utløst av at han hadde gamblinggjeld til Johnny Boy Soprano, Tonys far, og måtte innfri denne gjelden ved å gi fra seg slaktebutikken sin (URL 12.10.2010: [http://wapedia.mobi/en/The\\_Sopranos\\_timeline](http://wapedia.mobi/en/The_Sopranos_timeline) ).



språklig, sosial og følelsesmessig lakune for alle de involverte i serien. Den påfølgende sorgen blir språkløs og lammer organisasjonen.

*The Sopranos* kobler psykoanalyse, vold, språk og kultur sammen, hvor et fremtredende trekk er et universelt tap av mening som de alle konfronteres med og gjennomlever. Serien er bygget opp rundt en basal gjenkjennelsesfaktor, til tross for at handlingen er lagt til mafiamiljøet i New Jersey. De fleste problemene som fremstilles, er dypt mellommenneskelige, noe som bidrar til å gjøre tematikken allmenn og relevant. Serien tematiserer meningstap, særlig gjennom selvmordshandlinger, og jeg vil hevde at disse meningstapene kan knyttes til *semiotikk* og det jeg i det senere vil kalle *semiotiske sammenbrudd*.

### **Problemstilling og hypotese**

*The Sopranos* har blitt beskrevet som en serie om meningsbrudd, jeg nevnte Finn Skårderud. Skårderud kaller *The Sopranos* et "eksistensielt drama der hovedelementene er kjærlighet og hat, begjær og forræderi og ensomhet og *meningsløshet*" (min kursiv, [URL 12.10.2010: http://no.wikipedia.org/wiki/Sopranos](http://no.wikipedia.org/wiki/Sopranos)). Tony går i terapi hos Dr. Melfi for å utforske sin opplevelse av meningstapet, og han representerer en kultur hvor de fleste strever med den samme problematikken. David Lavery siterer David Pattie i sin *Reading the Sopranos. Hit tv from HBO* (Lavery 2006), idet Pattie kaller serien "a symbolic framework within which Tony, Paulie, Christopher, Silvio and most of the other Mafia characters in *The Sopranos* attempt to find a meaning and justification for their lives" (2006:128). Opplevelsen av meningstap og søken etter mening er et gjennomgangstema. Eller for å si det med fatalisten Livia Soprano (i en samtale med en forskremt Anthony Jr. på sykehuset): "The world is a jungle! And if you want my advice, Anthony, don't expect happiness. You won't get it, people let you down and I don't mention any names. But in the end you die in your own arms. (...) It's all a Big Nothing. What makes you think you're so special?" (3:7).

*Meningsbruddet* eller *meningstapet* er altså en vel avdekket dimensjon ved serien, både fremført av karakterene selv og av kommentatorer til serien. Jeg vil i det kommende argumentere for at dette bruddet skjer på flere nivåer enn det tematiske,

ved å se nærmere på meningsbruddet på et *systemisk* nivå. Jeg vil hevde at det er et sammenbrudd på *tegnnivå* som utspiller seg i *The Sopranos*, og at alle selvmordshandlingene knytter seg opp til disse *semiotiske sammenbruddene*. Meningsoppløsningen handler først og fremst om *tegn* og *tegnsystemer*, derunder deres manglende evne til *representasjon*.

Jeg skal forklare nærmere: *semiotikken*, dvs. læren om tegn og tegnsystemer, utforsker hvordan meningsdannelse er knyttet til tegnets representasjon og referens. Tegnets innholdsside (*signifikat*) og tegnets uttrykksside (*signifikant*) utgjør *tegnet*, og er til sammen en nødvendig forutsetning for å skape mening. "The basic goal of semiotics is to identify what constitutes a sign and to infer, document, or ascertain what its meanings are", sier semiotikeren Marco Danesi i sin *Of Cigarettes, High Heels, and Other Interesting Things* (2008), og slik jeg ser det, skjer meningsbruddet først på tegnnivå, før det manifesteres i selvmordshandlinger.

Min hovedtese vil være at det etableres fire større tegnsystemer i *The Sopranos*: 1) Mafiasystemet 2) FBI-systemet / politisystemet 3) Familiesystemet og 4) Terapi-systemet. Disse tegnsystemene kjennetegnes av at de følger klare sosio-kulturelle grenser og koder, og de er gjensidig utelukkende, dvs. koblingen mellom signifikant og signifikat er ikke identisk innenfor de ulike systemene. Meningsdannelse skjer altså på forskjellige måter innenfor de ulike systemene. De semiotiske systemene er således sårbare mht grensetesting og i møte med andre tegnsystemer. De semiotiske systemene utgjør også en klar representasjon av den aktuelle gruppen / kulturen, ettersom systemene eksisterer uavhengig av person. Det ligger i kortene at for mye trafikk mellom de ulike tegnsystemene, er en potensiell kilde til forvirring, ettersom mening produseres ulikt innenfor de ulike systemene.

Ved å se nærmere på to karakterer i *The Sopranos*, vil jeg altså forsøke å vise at selvmordshandlinger er *semiotiske sammenbrudd*. I min analyse opptre disse selvmordshandlingene i møte med ulike tegnsystemer, og gjenstandene for min analyse er politimannen Vin Makazian, som begår selvmord, og A.J. Soprano, som forsøker å begå selvmord. Jeg har med hensikt valgt to karakterer som divergerer både med hensyn til kultur, alder, plassering i seriens kronologi, posisjon i serien og selvmordshandlingens utfall. Til tross for disse forskjellene, mener jeg de aktuelle

selvmordshandlingene har samme utspring: *semiosis*<sup>10</sup>. Istedenfor at tegnet produserer mening, spiller det i stedet fallitt og blir meningsoppløsende. For subjektet fører dette til et meningstap, fordi mennesket er avhengig av at forholdet mellom tegnets innholds- og uttrykksside er relativt konstant for å kunne etablere mening. Jeg nevnte bruken av tegnet "the family" og "the Other Family"; kulturene i *Sopranos* knytter flere betydningssett til hvert enkelt tegn, noe som skaper vanskeligheter, også for de innvidde.

Jeg vil etter hvert forsøke å utvide perspektivet ved å trekke inn andre teorier som berører meningsbrudd og meningsoppløsning grunnfestet i semiotikken, og da særlig filosofen Jean Baudrillard og hans teori om *hyperrealiteten*. Det semiotiske sammenbruddet gjelder ikke bare på individnivå, men også på samfunnsnivå, og Baudrillard kobler i sin tenkning semiotikk og post-modernitet sammen, et perspektiv som kan bidra til å vise hvordan meningsbruddene ikke bare er individuelt betinget.

Til sist vil jeg ta for meg virkelighetsanalogier som gjenspeiler empirien fra *The Sopranos*, slik min tenkning rundt selvmord og selvmordshandlinger som semiotiske sammenbrudd, fremstår utenfor tv-serien. Jeg vil med andre ord forsøke å vise hvordan Vin Makazian og A.J. Soprano kan ha relevans utenfor tv-skjermen.

Det semiotiske sammenbruddet er først og fremst et systemisk sammenbrudd, hvor verden som et meningsbærende og meningsproduserende sted, bryter sammen. Selvmord handler ofte om tap av mening og jeg vil hevde at meningstapet først og fremst er semiotisk. Dette er tema for oppgaven.

---

<sup>10</sup> Begrepet *semiosis* har blitt brukt bl.a. C.S. Peirce, hvor begrepet benyttes til å beskrive all aktivitet, prosess eller handling som involverer tegn (URL 26.4.2011: <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/>).

## Kapittel 3: fiksjon eller virkelighet?

---

Jeg vil i det nedenstående fremføre fire argumenter for å forsvare problemstillingens grunnpremiss, nemlig at *The Sopranos* som studieobjekt, kan knyttes til det medisinske paradigmat og den medisinske vitenstradisjonen. Jeg har tidligere antydnet at en vesentlig innsigelse til problemstillingen, kan være at *The Sopranos* representerer *fiksjon*. Verken Vin Makazian eller Anthony Jr. er såkalt "levende" personer; de er manusbaserte størrelser, gitt et fiktivt liv av profesjonelle skuespillere. Denne holdningen uttrykker at det eksisterer et uforenlig skille mellom fiksjon og virkelighet, og at den såkalte virkeligheten representerer biografi, erfaring og derfor en potensielt større grad av sannhet. Jeg vil hevde at denne innsigelsen hviler bl.a. på en misforståelse om at fiksjonen er tilvirket, mens virkeligheten er ufortolket.

Man kan argumentere mot denne posisjonen på flere måter, og jeg vil i det kommende utdype min posisjon i forhold til dette, ettersom mitt hovedanliggende er at denne strømmen av inntrykk det moderne mennesket kontinuerlig utsettes for, best lar seg beskrive som *erfaring*, uavhengig av kategoriene fiksjon eller virkelighet. For å gjøre dette ryddig, har jeg delt min argumentasjonsrekke inn i fire hovedoverskrifter. Disse representerer et knippe av de viktigste argumentene jeg mener bør fremsettes for å forsvare denne oppgavens perspektiv.

### **Fiksjon VS. virkelighet**

Selv mord har historisk vært knyttet til tabuisering og stigmatisering, noe man ikke trenger å gå lenger tilbake enn til norsk rettspraksis og gravferdspraksis, for å finne eksempler på<sup>11</sup>. Med bakgrunn i de samfunnsmessige og sosiale konsekvensene selvmord ofte førte med seg og påførte de etterlatte, har selvmordstematikken blitt forvist til det eneste feltet som har maktet å behandle det: det estetiske feltet. I *Selv mord – et personlig og samfunnsmessig problem* (Retterstøl, N., Ekeberg, M., Mehlum, L. 2002:57), slår forfatterne fast at "det er liten tvil om at temaet selvmord,

---

<sup>11</sup> Selvmordere ble ikke gravlagt på kirkegårdene før i 1842. "(...) selvmord i norsk rett var henregnet til vanærende drap, "ubotamål", handlinger det ikke finnes bot for, den groveste forbrytelse" (Retterstøl m.fl. 2002:37) og det er ikke før i de senere årene at det har blitt vanligere å omtale dødsårsak i dødsannonser.

med alle sine paradokser og gåter, sine eksistensielle og religiøse dilemmaer og sine traumatiske og tragiske konsekvenser, har appellert til kunstnere til alle tider. Fra deres kreative kraft *kan vi hente innsikter i problemet som vi ellers vanskelig ville ha fått tilgang til.*" (min kursiv, ibid.) Selvmordet har på mange måter blitt forvist til det estetiske feltet, som så mange andre skam- og tabubelagte temaer, fordi kunsten på samme tid, både er mer progressiv og mer subtil i sine representasjonsformer, og kan gi temaet en annen form – og dermed et annet innhold. Kunstens muligheter er ubegrensete; den kan skjule, dekke til, vise fram, antyde, forstørre og sette på begrep. Den kan også ufarliggjøre; ett eksempel er Matt Groenings tv-serie *The Simpsons*. Siden 1987, har serien raljert og harselert med de fleste aktuelle samtidsfenomener og – temaer i dekke av at den er en animasjon. Som animasjon representerer serien nær sagt en "fiksjon i andre potens", og har et skinn av ufarlighet i forhold til de tendensene den tar opp til debatt. Det har en helt annen effekt at Homer Simpson sier: "Oh, no! The dead have risen! And they're voting Republican!" enn hvis en skuespiller forkledd som en familiefar i en amerikansk spillefilm for barn, hadde uttalt samme replikken (*The Simpsons* 5:6). Behandlingen av selvmordet i det estetiske feltet spesielt og i massemediene generelt, har skjedd på det premiss at *det er der inne det må skje* (i den fiktive verdenen), *ettersom det ikke har lov til å skje her ute* (virkeligheten). Tabuene har jaget temaet inn i fiksjonen, i den tro at en fiktiv eksistens er mer ufarlig.

Fiksjonen beveger seg også ofte nærmere biografien i sin framstillingsmåte enn for eksempel brede studier med store utvalg, og tillater en større personlig forklarings- og forståelsesramme for et større (og bredere) publikum enn *real life* ofte gjør. Fiksjonen kan tillate seg å trekke ut essenser og fokusere mer på det eksklusive i hver presentasjon, der medisinen risikerer å gå seg vill i en haug med kasus med konklusjonen som mål. I en fiktiv, estetisert framstilling er en rekke prioriteringer allerede gjort, noe som bidrar til å gjøre et fiktivt case mer allment og felles, ettersom det er et autonomt, avgrenset uttrykk man har med å gjøre. Dette bidrar også til et større potensiale for gjenkjennelse.

Medias påvirkningskraft er udiskutabel, og på mange måter er det der, i skjæringspunktet media, fiksjon og virkelighet, store deler av kulturen i dag antar form; media viser oss *hva* vi skal tenke og føle, *hvordan* vi skal tenke og føle,

hvordan vi skal se ut og hvordan verden ser ut. Vi vet mer om hvorfor Werther<sup>12</sup> tok livet sitt, enn de fleste får vite i kjølvannet av et selvmord her ute i virkeligheten, og våre forestillinger om hvordan et selvmord kan føles og gjennomføres skriver seg også fra scener og fortellinger som har blitt presentert for oss, gjennom litteraturen, billedkunsten, film og fjernsyn. Det er innenfor de estetiske rammene at selvmordsestetikken har fått lov til å utvikle seg<sup>13</sup>.

En slik måte å presentere et slikt samfunnstabu på, vitner om at selvmordet har hatt en sentral plass innenfor den estetiske tradisjonen i lang tid, og at det der, som estetisert motiv, nærmest har blitt stuerent. Selvmordets plass i kunsten står i til dels sterk kontrast til de stigmaer og tabuer en del etterlatte ved selvmord opplever, slik det beskrives i bl.a. *Etter selvmordet* (Dyregrov, K., Plyhn, E. og Dieserud, G. 2010), *Å ville døden sterkere enn livet* (Bøhle 2004) og *Sorgen ved selvmord* (Anneberg 2002).

Selvmordet representerer først og fremst en *iscenesettelse av egen død*. Denne iscenesettelsen, for de fleste i nyere tid, påvirkes av estetiserte iscenesettelser,

---

<sup>12</sup>Allerede med utgivelsen av Johann Wolfgang von Goethes *Den unge Werthers lidelser* eller *Die leiden des jungen Werthers* i 1774, trer dette komplekse forholdet mellom fiksjon og virkelighet frem. Romanen, en brevroman stilet fra den unge Werther til hans venn Wilhelm, handler om Werthers ulykksalige forelskelse i Lotte. Lotte er forlovet med Albert og besvarer ikke Werthers følelser. Brevene følger Werthers tiltagende emosjonelle skriveprosess og etter hvert selvmordsprosess, hvor det hele ender med at han setter seg en kule for pannen. Werther dør som følge av skuddet. Romanen har blitt omtalt som en av den moderne tids store kjærlighetsromaner, og bærer preg av å ha blitt til i den såkalte *Sturm und Drang*-perioden i tysk litteratur på slutten av 1700-tallet, med omskiftelige, sterke emosjoner. I samme åndedrag som Werther-effekten, nevnes gjerne *copy cat suicide*. Alle disse formene representerer etteraping; de er imitasjoner av et uttrykk eller en erfaring, og demonstrerer imitasjonens plass innenfor selvmordsforskningen. Denne koblingen har i stor grad handlet om en virkning-effekt-kausaltet, hvor forskningen har vært lite fokusert på uttrykkets innhold og helhet og desto mer på uttrykkets effekt. Koblingen har helt siden *Den unge Werthers lidelser* og Werther-effekten, i stor grad dreid seg om selvmord og massemedier, hvor kunsten hovedsaklig inngår som en del av medias formidlingsinnhold. Goethes fiksjonsverden fikk konsekvenser i den virkelige verden, og det ble ansett som bortimot livsfarlig å lese boken, hvilket resulterte i at den ble forbudt bl.a. i Danmark-Norge, hvor den ikke ble utgitt før i 1820, nesten 50 år etter utgivelsen. Samtidig hadde boken sterke islett av selvbiografi, noe som heller ikke har gått historieskrivingen forbi, og Goethes ungdomsroman har, noe ufortjent, fått en plass i historien som først og fremst en "selvmordsroman". Imidlertid er det ikke selvmordet i Goethes roman som fenomen vil jeg hevde, som først og fremst er smittefarlig, men hvordan fenomenet uttrykkes; hva er det ved selvmordet i Goethes framstilling som utløser smitte? Å overse dette, er å overse en essensiell dimensjon ved Werther-effekten.

<sup>13</sup> Bare tenk på hvordan tegnefilmene har fremstilt fortvilelse, bl.a. gjennom hakkespettens gråtkvalte selvmordsgest i "Kalle Anka och hans vänner önskar god jul" på juleaften, hvor hakkespetten mimer både hengning og skyting, mens tårene spruter. De fleste kjenner igjen dette tegnet og vet hva det betyr (en dramatisk, tom trussel, ettersom hakkespetten er like blid etter å ha blitt sett i nåde).



inntrykk fra media og historier man har hørt om av andre som har tatt livet sitt. Det er rimelig at for selvmordsnære kan dette være en av primærkildene som former selvmordslengselen; *den gir den et tegn*. En iscenesettelse hermer andre iscenesettelser. Selvmordsarketyperne har blitt overlevert gjennom forskjellige former for media, og er gjenstand for en reproduksjon, som en del av vår felles forståelseshorisont. Det er en interessant spørsmålsstilling hvorvidt selvmord ville forekommet i et vakuum: ville selvmord forekommet uten forestillingene om hva det innebar, hvordan det ser ut og hvilke grunner som er gyldige? Det er ikke min oppgave å svare på dette her, og det er en hypotetisk problemstilling *per se*, men det er et viktig tankekors. Det kan være at selvmordet er det tegnet som er best kvalifisert til å gi meningsløsheten et uttrykk – en slags negering av tegnet idet det også oppløses.

Selve skillet mellom virkelighet og fiksjon har også blitt mer problematisk for fiksjonen. Jeg vil vise til en svært relevant debatt i dagens mediebilde som aktualiserer nettopp dette. Debatten har blitt ført under begrepene "biografi" og "fiksjon", "diktning" og "løgn", "sannhet" og "fortolkning", og danner bakteppet for en debatt rundt de litterære grepene både forfatter Karl Ove Knausgård og journalist Åsne Seierstad har gjort seg skyldige i. Ved å iscenesette seg selv og andre, spille på den dokumentariske sjangeren og effekten som sannhetsbærende, mikse fiksjon og selvopplevde erfaringer og, ikke minst, selge enormt med bøker, har *Min Kamp*-bøkene til Knausgård og *Bokhandleren i Kabul* til Seierstad, blitt åsted for en debatt som utspiller seg i skjæringspunktet juss, humaniora, media og politikk. Jeg nevner dette som nok et eksempel på at disse grenseoppgangene sjelden er tydelige i praksis.

Grensene mellom fiksjon og virkelighet i en verden hvor reality-tv, regisserte virkelighetsframstillinger og tabloidnyheter har en overveldende stor plass, er ganske utvasket. Det eksisterer et dialektisk forhold mellom disse to størrelsene, og istedenfor å se på hvordan forskerne innenfor suicidologifeltet har behandlet virkeligheten og kretset rundt interne justiser for sannhet, kan det være interessant å se hvordan fiksjonen, på sine egne premisser, har behandlet virkeligheten – og kalt den for sannhet. Viktigere enn å diskutere skillet mellom fiksjon og virkelighet, har humanvitenskapene og da særlig de estetiske fagene, beskjeftiget seg med å diskutere kunstens vesen, selve estetikken grunnproblem. Kunst har i seg selv blitt

sett på som gyldig erfaring, og det har ikke vært nødvendig å skille mellom biografisk og estetisk erfaring.

Alt dette tatt i betraktning, mener jeg det er legitimt å bruke fiksjon som grunnlag for studier innenfor selvmordsforskningen, denne oppgaven iberegnet. Som vi ser, har tematiseringen av selvmordet gjennom historien blitt forvist til denne arenaen, og når vi vet at smitteeffekt og etteraping representerer et sentralt element i all selvmordsatferd, vil det følge av dette at (den kunstneriske) framstillingen av selvmordet kan ha en overordnet betydning.

### **Art imitates life eller life imitates art?**

"Bare som estetisk fenomen er tilværelsen og verden rettferdiggjort for alltid, selv om vår bevissthet om denne vår egen betydning neppe er annerledes enn den krigeren har om det slag som er fremstilt på et bilde, når han selv er malt inn i det."

Nietzsche i *Tragediens Fødsel* (1993:55)

"Høna-eller-egget"-diskusjonen er alltid like relevant og viktig å nevne i diskusjonen om fiksjon og virkelighet, til tross for at det er vanskelig å gi et fullgodt svar: er det virkeligheten som bestemmer og setter premissene for fiksjonen, eller er det fiksjonen som bestemmer virkeligheten? Hva kom først, høna eller egget?

Estetikk, av det greske *aisthesis*, dvs. "sansekunnskap" eller "oppfatning", er et kunstteoretisk begrep og brukes om "læren om kunnskap som kommer til oss gjennom sansene", så vel som "læren om det vakre og skjønne i kunsten" (URL 12.10.2010: <http://no.wikipedia.org/wiki/Estetikk> ). Filosofisk estetikk har alltid vært og er en del av filosofien, men regnes ikke som en egen disiplin. Hos de greske filosofene, deriblant Platon og Aristoteles, var hele kunstens grunnprinsipp å herme eller gjengi virkeligheten på en mest mulig overbevisende måte. Kunsten skulle være *mimetisk*, og hensikten var å etterlikne et sanseobjekt, som igjen skulle ligge så nært opptil den platonske ideen som mulig, for å være virkelig<sup>14</sup>. Kunsten skulle ha en

---

<sup>14</sup> Uansett etterlater dette kunsten i det wikipedia beskriver "som et dobbelt distanseforhold" (URL 12.10.2010: <http://no.wikipedia.org/wiki/Mimesis> ) og det er vanskelig å forstå verdien av kunstens rolle som annet en kopi av en kopi.

allmenngyldig erfaringsbakgrunn og det er dette som danner grunnen for uttrykket *art imitates life*.

Oscar Wilde var av dem som ikke sa seg enig i denne estetiske (forskjønnende) speilingen som hele kunstens grunnprinsipp, og i artikkelen "The decay of Lying" fra 1889 (URL 12.10.2010: <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/decay.html> ) , hevder han at "Life imitates art far more than art imitates life", på grunnlag av at "art sets the aesthetic principles by which people perceive life" (ibid.); hva mennesker ser i virkeligheten, er egentlig en gjenspeiling av det kunsten har lært menneskene å se. Wilde kaller dette *antimimesis*, og hevder således at *life imitates art*. Flere forfattere etter Wilde overtok den samme ant-imimetiske posisjonen, bl.a. George Bernard Shaw og Brian Friel<sup>15</sup>. Ifølge Oscar Wilde er kunsten grunnpremisset som setter rammene for hvordan mennesket skal erfare og oppleve virkeligheten: "What is found in life and nature is not what is really there, but an example, arguing that although "there may have been fogs for centuries in London", people have only "seen" the "wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas lamps and turning houses into shadows" because "poets and painters have taught [ people ] the loveliness of such effects" (URL 4.12.2010: [http://en.wikipedia.org/wiki/Life\\_imitating\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Life_imitating_art) ). Kunsten gir et syn som forsterker menneskelig oppmerksomhet mot utvalgte fenomener. "They did not exist", asserts Wilde, "till Art had invented them." (ibid.)

Hvorvidt kunsten hermer virkeligheten eller virkeligheten hermer kunsten, er en problemstilling som har fått avløsning av *erfaringsbegrepet* innenfor estetiske teorier. I antologien *Litteratur og erfaring* (Reinton og Iversen 2001) hevder Ragnhild Reinton og Irene Iversen at en av kunstens viktigste roller, har vært å sprengre erfaringens grenser, "nå det uerfarbare, lytte til det uhørte og se det usette" (Reinton og Iversen 2001:11). Dette kunstsynet bryter fullstendig med den mimetiske tradisjonen, og bringer oss over i hermeneutikken<sup>16</sup>. Hans Georg Gadamer knyttet *erfaringen* til *forståelse* og *fortolkning*; kunst kunne like gjerne være en "hendelse" eller en bærer av overskridende, ny erfaring, til tross for at denne erfaringen hadde den estetiske opplevelsen som bærende kraft (framfor den biografiske, selvopplevde og

---

<sup>15</sup> Både George Bernard Shaw og Brian Friel er / var to betydningsfulle (anglo-)irske dramatikere.

<sup>16</sup> *Hermeneutikken* betegner 'fortolkningsskunst' eller 'forståelselære', og brukes bl.a. til å "fortolke en tekst for å skape mening ut av denne" (URL 25.10.2010: <http://no.wikipedia.org/wiki/Hermeneutikk> ).

selverfarte). Kunstverket kan, i likhet med selvopplevde erfaringer, som Reinton og Iversen kaller det, "utsette" oss for erfaringer, blant annet i form av visjoner av verden og av sine historiske intensjoner" (ibid.). Skal man følge Reinton og Iversen, er det uinteressant hvorvidt *The Sopranos* refererer virkelighet eller fiksjon, ettersom det like fullt utgjør erfaringsmateriale for oss som seere.

### **Media og smitteeffekt**

Jeg har vært inne på den potensielle smitteeffekten som ligger i å framstille selvmord i media. Jeg vil samtidig presisere at når jeg omtaler media, omfatter dette alle fler-mediale ytringer, derunder også estetiske (tv-serier, film m.m.), og ikke bare nyhetsoppslag. En rekke studier har tatt for seg denne problemstillingen, bl.a. har Louise Pouliot, Brian L. Mishara og Réal Labelle forsøkt å måle samspillet mellom selvmordsportretter på film, personlig sårbarhet og psykologiske reaksjoner i en undersøkelse fra 2010. Deres hypotese var at "the stress induced by media portrayals of suicide may increase the suicide risk of those audience members who have psychological vulnerabilities to suicide", og at dette kan gi fornyet innsikt med tanke på Werther-effekten (Pouliot, Mishara og Labelle 2011).

Forskerne hadde et utvalg på 101 respondenter med et aldersgjennomsnitt på 23 år, flesteparten jenter, og deltakerne ble målt gjennom et spørreskjema på "1) Exposure to a suicide story at the cinema or on television 2) Cognitive reactions 3) Suicide Ideation 4) Dissociation tendency 5) Emotional reactivity 6) Thought suppression" (ibid.). Studien bekreftet forskernes antagelser om at fiksjonaliserte framstillinger av selvmord ikke innebar noen mindre risk for selvmordsatferd enn biografiske ("fictional depictions of suicide are as potent in provoking suicidal reactions as stories based on real suicide cases"), og at dette ikke bare gjelder personer med "a strong clinical profile". Studien munner ut i en anbefaling til tv-selskaper og filmskapere om å utvise forsiktighet, i å vise selvmordsportretter *on screen*, ettersom utvalget viser tegn på traume-symptomer av ulik varighet og "suicidal antecedents increased the odds that ones' thoughts about suicide would be affected by portrayal of suicide in the media".

Denne studien er et eksempel på en påviselig sammenheng mellom media og smitteeffekt, nærmere bestemt mellom fremstilling av selvmord i media og en økt

risiko for stimulus i forhold til selvmord generelt og selvmordsatferd spesielt. Videre konkluderer studien med at biografiske fortellinger kan ha like stor påvirkningskraft som fiksjonaliserte, noe som understøtter min antakelse om at dette skillet i en slik sammenheng, ikke nødvendigvis har betydning. Potensen ligger i at selvmordshandlingen blir formidlet gjennom media, ikke i om denne er basert på en sann historie eller ei. Kraften ligger ikke i realiteten av innholdet, men i uttrykkets form og innhold. I en serie med såpass høy forekomst av selvmordshandlinger som *The Sopranos*, burde det være av interesse for selvmordsforskningen å se på innholdet i disse handlingene, ettersom det vil være nærliggende å anta at serien både gjenspeiler og induserer holdninger immanent i populærkulturen.

### **Kunnskapens iboende begrensning**

Det er ingen ny problemstilling denne oppgaven berører. Forholdet mellom selvmord og massemedier, fiksjon og virkelighet, har vært problematisert i hele den moderne tid, og forholdet blir stadig mer komplekst i takt med et stadig mer sammensatt mediebilde. Jeg mener at denne debatten må lese opp mot både en del av de tradisjonelle filosofiske problemstillingene rundt erfaring, erkjennelse, estetikk og til syvende og sist også de enkelte paradigmene for kunnskap og vitensforståelse debatten til enhver tid skriver seg inn i. En slik debatt bør også innebære en viss grad av selvrefleksjon fra akademia og forskningsmiljøenes side, ettersom disse miljøene, sett i et historisk perspektiv, har stått opp mot hverandre både *synkront* og *diakront*<sup>17</sup>, i faglige kamper om sannhet, definisjonsmakt, midler og vitensproduksjon. Sett i et mer historisk-paradigmatisk perspektiv, føyer dagens kunnskapsproduksjon seg inn i en lang tradisjon hvor hvert paradigme, sett i etterkant, har hatt sine klare begrensninger.

Michel Foucault skrev i 1970 *The Order of Things* med undertittelen *An Archaeology of the Human Sciences*, hvor gjenstand for undersøkelsen er de tre vitenskapsparadigmene fra og med renessansen og fram til i dag. Foucault tar for seg renessansen, klassisismen og det moderne, og viser hvordan erkjennelsen gjennom representasjon, har skiftet i disse tre fasene. Ved å se på hvordan

---

<sup>17</sup> *Synkroni* og *diakroni* betegner usamtidighet og samtidighet, eller variasjon og endring (URL 25.10.2010: <http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=diakroni&publications=23> ).

kunnskap og viten historisk har blitt organisert, gir Foucault et semiotisk overblikk som både sier noe om erkjennelse, sannhet og representasjon slik dette paradigmatisk har utviklet seg. All kunnskapsproduksjon og vitenskapelig aktivitet bør forstås ut ifra paradigmet det utgår fra og dets gjeldende normer, og da særlig den gjeldende praksis for kategoriene representasjon, benevnelse og referens. Representasjonen har gjennomgått grunnleggende forskyvninger innenfor en relativt kort tidsramme, noe som kan peke fram mot et nytt paradigme for erkjennelse som mennesket pr. i dag ikke kjenner eller kan erkjenne.

*Tingenes orden*, som Foucaults verk heter på norsk (2006), er et eksempel jeg nevner for å minne om hvor viktig det er å ha med seg meta-perspektivet i sitt vitenskapelige arbeid. Idet rammene for erkjennelse endres, mener jeg det er nyttig å hele tiden holde kanalen åpen. Som forsker løper man hele tiden en risiko for å bli utdatert i kjølvannet av ny viten, nytt kunnskapstilfang. Jeg tror suicidologien har mye å lære av humanvitenskapene, og jeg tror det er umulig å hevde at man må skille kunst ut som en egen form for erfaring med sine egne sannhetskriterier. Jeg tror også at grensene mellom fiksjon og virkelighet vil være kontinuerlig gjenstand for revisjon i takt med at det dukker opp stadig nye representasjonsformer, slik som sosial medier. Hvordan kategoriserer man f.eks. en blogg med dagens kategorier? En facebook-profil? Dokumentariske youtube-klipp laget av amatører? Den nye revolusjonen innenfor sosiale medier er en klar demonstrasjon på at *fiksjon* og *virkelighet* er for trange kategorier.



# Kapittel 4: Semiotikk

---

"Human civilization is dependent upon signs and systems of signs, and the human mind is inseparable from the functioning of signs – if indeed mentality is not to be identified with such functioning"

Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*

(URL 25.4.2011: [http://books.google.no/books?id=gDpN3lce4MC&pg=PA89&lpg=PA89&dq=charles+morris+human+civilizations+are+dependent&source=bl&ots=rtszr1PRrK&sig=zGQdi9k8J2ZalpwUHTn\\_seYM7e8&hl=no&ei=6ly1TYLaHoXVsgaH64XnCW&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.no/books?id=gDpN3lce4MC&pg=PA89&lpg=PA89&dq=charles+morris+human+civilizations+are+dependent&source=bl&ots=rtszr1PRrK&sig=zGQdi9k8J2ZalpwUHTn_seYM7e8&hl=no&ei=6ly1TYLaHoXVsgaH64XnCW&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) )

Semiotikk kommer av det greske *semeion* og betyr *tegn*, derav *semiotikken*, altså læren om tegn eller tegnteori. Den første som benyttet seg av dette begrepet, var filosofen John Locke i 1690, og interessen for tegnet som system og språk, meningsdannelse og metaforer, har det siste århundret etablert seg som en egen disiplin, på tross av sin tverrfaglige natur.

Det er vanskelig i en presentasjon av semiotikken å komme utenom den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure som introduserte strukturalismen i lingvistikken, og hvis hovedverk *Cours de linguistique generale* fra 1915, ble toneangivende for all tegnforståelse i moderne tid<sup>18</sup>. Saussure skilte i sin forelesningsrekke mellom de tre begrepene han valgte å kalle *langage*, *langue* og *parole*, forstått henholdsvis som det franske ordet for "språk" (i den videste betydning av ordet), det mer vitenskapelige franske ordet for "språkssystem", og til sist det konkrete, talte språket. Denne måten å tenke språk på, har klare røtter i den platonske idéverdenen, hvor idéverdenen kan ses på som en analogi til tegnets innholdsside (signifikatet). Jeg vil i det kommende

---

<sup>18</sup> Saussure introduserte også betegnelsen *semiologi* som innebar en strukturalistisk tegnforståelse, hvor semiologien utgjør vitenskapen om "tegnenes liv inden for rammerne af samfundslivet" (Kjørup 2006:14), mens *semiotikken* betegner den mer allmenne tegnteorien. Jeg vil benytte meg hovedsakelig av begrepet "semiotikk" i den videre strukturalistiske betydningen av tegnet, ettersom jeg i denne tverrfaglige besvarelsen veksler mellom det allmenne og det spesielle i hele oppgaven; perspektivet vil hele veien være overlappende. Jeg henviser imidlertid bl.a. til Roland Barthes som oftest har betegnelsen "semiolog", uten at jeg kommer til å benytte meg av denne teoretiske utskillelsen.

gjøre rede for denne to-delingen av tegnet i henholdsvis uttrykksside (*signifikant*) og innholdsside (*signifikat*).

Språkssystemet konstitueres av forskjeller og "defineres udelukkende gjennom strukturen av forskelle fra andre elementer, eller gjennom reglerne for hvordan det pågældende element optræder i forhold til de andre" (Kjørup 2006:15). I dette systemet av forskjeller, er det minste betydningsbærende elementet *tegnet*. Ifølge Saussure, har tegnet to sider, nemlig det som man på norsk kaller *signifikat* og *signifikant* (på engelsk brukes betegnelsen *signified* og *signifier*, på fransk *signifié* og *signifiant*), henholdsvis tegnets *innholdsside* og *uttrykksside*. Tegnets innholdsside svarer til den mentale forestillingen, selve meningsinnholdet eller betydningen, mens tegnets uttrykksside svarer til selve lyden, skriftbildet eller representasjonen. En essens i Saussures to-delning av tegnet, er at forholdet mellom signifikat og signifikant er såkalt *arbitrært*, dvs. tilfeldig, og kun bestemt av konvensjon. Betydningen oppstår gjennom semantiske regler og praksis, og dette vises gjennom for eksempel de ulike språkenes tegn for det samme betydningsinnholdet (jfr. ulike språk).

Meningsinnholdet til det enkelte tegnet er heller ikke fiksert, men konstant *in flux*, uten at dette gjør meningsdannelse ved hjelp av tegn til en umulig oppgave. Disse meningsforskyvningene skjer imidlertid relativt sakte, hvor faser med overlappende meningsinnhold er vanlig, dvs. hvor både den "gamle" og "nye" meningen gjør seg gjeldende og er til sammen en del av en felles forståelseshorisont. Særlig skillet mellom signifikant og signifikat er vesentlig i forhold til denne oppgavens problemstilling.

Tegn som verken har et annet tegn som uttrykk eller innhold, kalles et *denoterende tegn*, mens et tegn som har et annet tegn som sin uttrykkside, kalles *konnoterende*. Søren Kjørup oppsummerer dette slik: "*Konnotation* er altså forholdet mellem det underliggende tegn og det overordnede indhold, og det underliggende tegn *konnoterer* altså dette innhold" (Kjørup 2006:18). Et eksempel kan være ordet "orkan", hvor det saklige innholdet, dvs. denotasjonen av ordet "orkan", er "vind med styrke over 32,7 m/s", mens konnotasjoner til "orkan" kan være følgende assosiasjoner: "opprør", "ukontrollerte bevegelser", "makteløshet" etc. (URL 28.2.2011:

[http://www.ressurssidene.no/view.cgi?&link\\_id=0.4255.4352&session\\_id=-2](http://www.ressurssidene.no/view.cgi?&link_id=0.4255.4352&session_id=-2) ).

Jeg vil i denne oppgaven forholde meg til begrepene jeg har introdusert ovenfor, med underliggende definisjoner.

### **Semiotikkens makt**

Helt siden menneskene etablerte seg som språklige vesener, har det vært språkets fremste oppgave å rydde i det kaoset av sanseinntrykk som mennesket hele tiden utsettes for. Gjennom kategorier og tegn, strukturerer mennesket tilværelsen og gjør den til en arena for menneskelig erkjennelse, hvor mening er nært forbundet med tegn, kommunikasjon og språk. Tegn utgjør en fellesbetegnelse på så ulike markører som språk, fakter, gjenstander, framtoninger m.m., dvs. alt som trer fram som en atskilt størrelse i bevisstheten og kan gjøres til gjenstand for analyse. Erkjennelsen er fullkomment avhengig av tegn, og jeg vil hevde at på mange måter er evnen til å forholde seg til semiosis på en analytisk måte, et av hovedtrekkene ved det menneskelige.

Filosofene har vært oppmerksomme på tegnets makt og rolle helt ifra antikken. Platon siterer Sokrates i *Phaedrus* 265d5-266a: "First, there is perceiving together and bringing into one form items which are scattered in many places, in order that one may define each thing. [Second] being able to cut up whatever it is again, kind by kind, according to its natural joints, and not try to break any part into pieces, like an inexperienced butcher" (URL 28.4.2011: <http://classics.mit.edu/Plato/phaedrus.html> ). Språkføring kan sammenliknes med denne bevegelsen, en sammenføring, "bringing into one form items which are scattered in many places" og så sette disse gjenstandene på begrep uten at noe går tapt på veien.

Bevisstheten trenger et språk for å bli manifest og kommuniserbar, og dette blir den gjennom tegn. Tegn er verktøy for bevisstheten til å åpne opp for bevissthets- og kunnskapsutvidelse, i tillegg til å være kanalen inn til all metarefleksjon.

Metarefleksjon kan ikke foregå uten tegn. Tanken formes og påvirkes av de tegnene den har til rådighet; tegnene styrer på mange måter vår persepsjon og mentalitet. Det er vanskelig å se for seg en menneskelig tilværelse uten tegn. Tilværelsen ville kun vært "råmateriale"; ufiltrert, ureflektert, ubegripelig uten kategorier, alt dette som organiserer tilværelsen. Tegnene er det som skiller mennesket fra kaos.

Dessverre kan tegn også være en kilde til misforståelser, fremmedgjøring og konflikt. Ifølge semiotikeren, forfatteren og filosofen Umberto Eco i hans glitrende *Search for the Perfect Language* (Eco 1997), hadde mennesket en gang det perfekte språket. Kjernen til skaperhandlingen lå, ifølge Eco, i selve *språket*; skapelsesprosessen var en språkhandling, hvor benevnningen av hvert levende vesen og deres livsbetingelser var en uadskillelig del av Genesis. Før syndefallet, i Edens Hage, hadde mennesket evnen til å uttrykke enhver essens språklig. Etter syndefallet ble språket ble en kilde til fremmedgjøring og konflikt. I tillegg ble det fullstendig atskilt fra menneskene, der det før var immanent; en iboende menneskelig egenskap, uadskillelig fra mennesket selv. Det guddommelige språket gikk tapt. Evnene til å erkjenne det essensielle språklig, forsvant, og ble erstattet med Babel, språklig forvirring og fremmedgjøring.

### **Meningsdannelse**

For utenforstående kan semiotikken virke noe uangripelig og vanskelig å se som noe mer enn først og fremst en teknisk (språk-)filosofisk øvelse, hvor tegnet har en ren metaforisk funksjon. Semiotikk handler imidlertid om uendelig mye mer: "Meaning is everything to the semiotician, no matter what package it comes in, small or large, so to speak" (Danesi 2008:2).

Marco Danesi sier i sin *Of cigarettes, high heels, and other interesting things at* semiotikerens verden dreier seg om "observing how individuals and groups behave in everyday situations, always asking: What does this gesture or that action mean?" (ibid.). Snarere enn å se på tegnet som en metafor, et overført bilde, fokuserer semiotikken på hvordan tegn danner utgangspunkt for menneskelig samhandling, kommunikasjon og meningsdannelse. Danesi gir et helt konkret eksempel fra en filmscene, hvor en mann og en kvinne møtes og hvor tegn som sigaretter, høye hæler og kroppsspråk er manifeste. Danesi analyserer først de nevnte tegnene, hvor han særlig går gjennom alle konnotasjonene forbundet med hvert enkelt tegn; i Maries tilfelle markerer tegnene, "sigaretter" og "høye hæler" bl.a. avstand til omverdenen, frigjorthet, selvstendighet og opposisjon. Disse tegnene konnoterer samlet *selvforsynthet*. Kvinnen signaliserer at hun ikke er avhengig av en mann. Danesi diskuterer ikke hvorvidt disse konnotasjonene er bevisste hos Marie eller ikke, men tegnene hun sender ut signaliserer at hun ikke er avhengig av en mann.

Danesi viser deretter hvordan disse tegnene til sammen etablerer en *kode*: "Codes are systems of *signs* – gestures, movements, words, glances – that allow people to make and send out meaningful messages in specific situations. (...) The smoking routines caught on Martha's video are part of a *gender code* that unconsciously dictates not only smoking styles, but also how individuals act, move, gesture, dress, and the like to present an appropriate gender persona" (Danesi 2008:5). Tegnene, som til sammen produserer koder, både konnoterer og denoterer sosiologiske grupper og kulturer, og fungerer som meningsprodusenter innenfor disse. Danesi sier senere at "The basic goal of semiotics is to identify what constitutes a sign and to infer, document, or ascertain what its meanings are" (ibid.). For å forstå meningsdannelse, brekker semiotikeren ned tegnene i signifikant og signifikat. Danesi viser til sigarettene som eksempel: sigarettene kan anses som tegn ettersom de har alle de tre følgende strukturene: "(...) they have *physical structure*, they refer to *specific ideas*, and, of course, they evoke *different interpretations* in different people" (min kursiv, Danesi 2008:10).

Marco Danesi hevder at det er tre generelle prinsipper forbundet med semiotiske analyser:

- 1) Plassere tegnet i en historisk kontekst som meningsbærer  
"All meaningbearing behaviors and forms of expression have ancient roots, no matter how modern they may appear to be. The first task of the semiotician is, therefore, to unravel the history of signs (...)." (Danesi 2008:20)
- 2) Plassere tegnet i en kulturell-konvensjonell kontekst  
Det er vesentlig for en god analyse å eksponere "the sign-based processes behind perceptions of normalcy" (ibid.)
- 3) Identifisere det aktuelle tegnsystemet "in which one has been reared influences worldview" (ibid.).

Danesi kan her sies å uttrykke et generelt rammeverk for semiotiske analyser, og jeg vil metodisk i stor grad forholde meg til Danesis tre nevnte prinsipper. Jeg vil imidlertid legge mindre vekt på det første prinsippet, grunnet oppgavens omfang, men vil i analysen redegjøre for det aktuelle tegnets historie innenfor tv-serien *The Sopranos* der dette er av betydning. Jeg vil imidlertid ikke gå inn på de aktuelle tegnenes idéhistoriske utvikling *utenfor* serien, da dette vil føre for langt. Jeg vil

kommentere og gjøre merknader der jeg mener det er av relevans for analysen, som for eksempel i kapittel 7, hvor A.J.s lesning av diktet *The Second Coming* av Yeats og diktets kobling til Irak-krigen utenfor serien, gir diktet som tegn en annen mening og funksjon.

Semiotikkens hovedfokus er altså meningsproduksjon gjennom tegn. Det er derfor ikke urimelig å anta at meningsoppløsning eller meningssammenbrudd kan være nært knyttet opp til den samme prosessen gjennom semiosis. Å danne mening er en kompleks prosess og jeg vil hevde at meningsdannelse er målet for all menneskelig erfaring og aktivitet. Hvis evnen til å forstå og omsette tegn på en meningsfull måte blir borte, forsvinner også følelsen av tilhørighet og sammenheng. Jeg vil i det følgende gi ett eksempel på hvordan tegn og helse semiotisk har blitt koblet sammen i nyere tid.

### **Den semiotiske kroppen**

Et moderne tegnperspektiv på kroppen fremmes av den tidligere omtalte psykiateren Finn Skårderud i boken *Sultekunstnerne* (Skårderud 2000). I de senere årene har semiotikken blomstret, særlig i de amerikanske, akademiske miljøene, og medisinen har flittig benyttet seg av tegn-perspektivet. Ettersom medisinen i stor grad beskjeftiger seg med kropp og symptomer, som på mange måter kan sammenliknes med tegn, har det vært en gjensidig utveksling mellom disse to disiplinene. Særlig den delen av medisinen som beskjeftiger seg med spiseforstyrrelser, har i mange år vært kjent med begrepet *den semiotiske kroppen*. Skårderud beskriver moderniteten som et vanskelig sted å være for kroppen; de stadige meningsbruddene og -utglidningene, medfører et større press på kroppen som tegnsystem og tegnprodusent. Kroppen har blitt revet inn i velstandsverdenen og er, ifølge Skårderud, "i tiltagende grad blitt det tegnsystemet som nå skal si noe om oss" (Skårderud 2000:36). Han skriver: "Kultur er tegntrafikk. Tegnene farer frem og tilbake mellom avsender og mottaker. De formidler seg ofte via overflaten, men blir fortolket som et dypere budskap" (Skårderud 2000:34). Jeg tar Skårderud med som et eksempel til inntekt for hvordan semiotikken blir brukt innenfor stadig nye disipliner.



Jeg vil i det kommende gi en kort introduksjon til en semiotisk analyse, uten direkte relevans til studieobjektet *The Sopranos*, som kan gi et godt bilde på hvordan en semiotisk analyse kan bygges opp og hvordan begrepsapparatet kan fungere i praksis.

### **Roland Barthes og "Virkelighetseffekten"**

Den franske semiologen, essayisten og litteraturteoretikeren Roland Barthes skrev i 1968 artikkelen "L'effet de réel". Artikkelen er en analyse av nøkkelromanen *Madame Bovary* av Gustave Flaubert (1856) hvor Barthes redegjør for Flauberts bruk av det han kaller *notasjoner*, dvs. "fyllstoff" (katalyser) med indirekte funksjonell verdi, i den grad de – når det blir mange nok av dem – angir en atmosfære eller visse karaktertrekk og på den måten kan rekonstrueres av strukturen i siste instans" (Kittang m.fl. 2003:73). Notasjonene har ingen mening hver for seg på strukturelt nivå, og representerer iflg. Barthes "en skandale (fra strukturens synsvinkel), eller – hvilket er enda mer urovekkende – de synes å skulle tilfredsstille et *luksusbehov* hos fortellingen, som er ødsel nok til å strø om seg med "unyttige" detaljer og således øke omkostningene ved den narrative informasjon" (Kittang m.fl. 2003:74). Barthes' eksempler på slike notasjoner er å finne bl.a. i beskrivelsen av Madame Aubains stue i *Madame Bovary*: "på et gammelt piano, under et barometer, lå en stabel esker og kartonger" (Kittang m.fl. 2003:73). En slik beskrivelse kan ikke rettferdiggjøres ved det Barthes kaller "noen handlings- eller kommunikasjonshensikt" (Kittang m.fl. 2003:75). Barthes reiser på bakgrunn av disse eksemplene spørsmålet: "Er det slik at alt i en fortelling er betydningsbærende, og i motsatt fall, hvis det i det narrative syntagma blir noen betydningsløse rester igjen, hva slags betydning, om man så kan si, har i siste instans denne betydningsløshet?" (ibid.) Ved å stille dette spørsmålet, går Barthes rett til kjernen av semiotikken, hvor det forutsettes at alle tegn innenfor en kultur, er betydningsdannende og meningsbærende. Man skulle tro at meningsdannelse på et mikro-nivå (singulært tegnnivå) følgelig leder til meningsdannelse på et makro-nivå under visse forutsetninger (kausalitet, narrasjon, rasjonalitet m.m.). Strukturanalysen til Barthes viser det motsatte. Disse beskrivelsene (pianoet, barometeret, eskene og kartongene) har ingen funksjon på

det narrative planet, annet enn å gjøre fortellingen mer realistisk og *virkelig*. Betyr de da at de er meningsløse?

Ved å se på notasjonene, hevder Barthes at de "tar plass i den strukturelle vev fri for all postulerende baktanke" (Kittang m.fl. 2003:78). Ved å se til tegnets generelle oppbygning, viser Barthes hvordan notasjonene representerer det han kaller en "direkte forbindelse mellom referent og signifikant; signifikatet er blitt jaget ut av tegnet, og sammen med det selvsagt enhver mulighet til å utvikle en *signifikatform*" (ibid.). Selve *virkelighetseffekten* består i at det skapes en illusjon om at signifikatet er forsvunnet fra tegnet og at det bare er markøren som står igjen, men denne markøren eller signifikanten konnoterer virkelighet, til tross for at den har blitt fratatt muligheten til å representere / denotere noe som helst. Barthes formulerer seg slik:

"Etter å ha blitt fjernet fra det realistiske utsagn som denotasjonssignifikat kommer "virkeligheten" tilbake som konnotasjonssignifikat; for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke annet enn å *bety* virkelighet, uten å si det: Flauberts barometer, Michelets lille dør sier til syvende og sist bare dette: *Vi er virkeligheten*; de betyr da kategorien "virkelighet" (og ikke de tilfeldige enkelting som finnes i virkeligheten); med andre ord blir selve det manglende signifikat til fordel for referenten alene realismens egen signifikant; Det oppstår en *virkelighetseffekt*, og denne er grunnlaget for den utilståtte sannsynlighet som har vært det estetiske ideal for det store flertall av litterære verk i moderne tid" (ibid.).

Det Barthes forsøker å vise med sin analyse, er at virkeligheten som negert, kommer i retur; inn bakveien så og si. En slik måte å betrakte det litterære, realistiske prosjekt, som for øvrig har preget all estetisk realisme-praksis i moderne tid, bærer i seg denne tegnoppløsningen som innebærer "å tømme tegnet og skyve objektet uendelig langt bort". På mikroplan står det bare tomme skall igjen av signifikanter som tilsynelatende ikke produserer noen form for mening, men som på et makroplan, betyr alt: de skaper en illusjon om virkelighet som forløser hele det realistiske prosjektet – i én og samme bevegelse.

Med sin analyse har altså Roland Barthes anvendt semiotikken til å forklare kjernen innenfor en betydelig litterær tradisjon (realismen).

Mot dette semiotiske bakteppet, vil jeg forsøke å vise hvordan det eksistensielle sammenbruddet (forstått som selvmordshandlinger) er nært forbundet med sammenbruddet på tegnnivå. Jeg vil ved hjelp av ulike eksempler i de følgende

kapitlene forsøke å beskrive selvmordsprosessene slik de fremstilles i *The Sopranos* fra et semiotisk perspektiv.

Jeg bruker og vil bruke begrepet "meningsoppløsning" og "meningssammenbrudd" (tilsvarende "semiotisk sammenbrudd") i to forskjellige betydninger:

"meningsoppløsning" innebærer en fraværende evne til å etablere mening knyttet til ett eller flere tegn i en gitt situasjon (motsatt: "meningsdannelse" eller "meningsproduksjon"), mens "meningssammenbrudd" eller "semiotisk sammenbrudd" representerer den utløste reaksjonen en kjede av slike tilfeller av "meningsoppløsninger" kan føre med seg. I tilfellet med *The Sopranos* er disse meningssammenbruddene et resultat av flere forskjellige, parallelle tegnregimer som gjensidig suspenderer hverandre.

# Kapittel 5: Semiotiske systemer

---

Tegn. Jeg nevnte i problemstillingen eksempler på hvordan forskjellige tegnsystemer i *The Sopranos*, kan være gjensidig utelukkende systemer, dvs hvordan mening innenfor det ene systemet ikke nødvendigvis blir overført idet tegnet (signifikanten) transporteres over til et annet system. Jeg vil i dette kapittelet beskrive de fire tegnsystemene nøyere, for at det skal tydeligere fremgå hvor store omkostninger disse systemskifter kan ha, sett fra et semiotisk synspunkt. I tillegg vil jeg forsøke å vise hvilke krav disse skiftene stiller til de semiotiske ferdighetene hos de involverte.

## **"Friend": én signifikant – flere signifikater**

En rekke identiske signifikanter sirkulerer innenfor alle de fire systemene. Imidlertid kan disse ha svært forskjellig innhold, alt avhengig av hvilket system tegnet opptrer i. Jeg har tidligere nevnt tegneksempelet "family". Et annet eksempel er tegnet "friend": når Melfi og Tony i en terapitime diskuterer tapet av "a dear, dear friend" (Jackie Aprile, 4:1), har ikke denne signifikanten det samme signifikatet som når Tony blir rasende på Christopher på Bada Bing!, fordi "a friend of mine just died today". Innenfor terapisystemet diskuterer Melfi og Tony den emosjonelle delen av relasjonen, Jackies sykdom og Tonys maktesløshet ovenfor "vennens" kreft; de utforsker signifikatet. Inne på Bada Bing! betyr "friend" først og fremst *mafiabossen* Jackie Aprile, hvor Tony og Jackie har en felles historie som mafiabrødre. Den følelsesmessige siden er sekundær og holdes utenfor (Tony forsøker å skjule noen tårer ved å skåle for Jackie idet nyheten presenteres på tv). På grunn av organisasjonsstrukturen og det maktvakuumet som nettopp har oppstått, er det her den profesjonelle autoriteten avdøde representerte, som blir det viktigste ved "vennens" bortgang. I det tredje systemet, familien, kommer andre aspekter til syne når Jackie dør: de kryssende systemlinjene med Uncle Jun som familiens overhode og potensiell framtidig mafiaboss, ivaretagelsen av enken etter Jackie, som også er Carmelas venninne, Meadow og A.J.s sorg over tapet av en "onkel", praktiske hensyn rundt begravelsen m.m. Venne-tegnet har i denne settingen et mer "dagligdags", allment innhold. I tillegg til de tre kategoriene, med dertil ulike signifikater, kommer det fjerde semiotiske systemet: FBI-/politisystemet. For FBI

inneholder "friend" til dels alle de tre nevnte kategoriene, og alle tre kategoriene er for dem relevante og interessante (FBI er ikke kjent med at Tony går til en psykiater, men de vet at Tony og Jackie er nære venner og at de jobber sammen).

En annen praksis og betydning er når Tony omtaler bekjente som "our friend here", hvor begrepet kan bety både "venn" og "fiende", alt avhengig av konteksten. I avlyttingsøyemed har han allikevel sitt på det tørre, ettersom han pr. definisjon ikke navngir noen, og tegnet har en positiv valør. Dette er også FBI nødt til å ta hensyn til når de forholder seg til signifikanten "friend": "friend" kan betegne både en man har tillit til, samt det helt motsatte; en man har mistillit til og som derfor må drepes. Feilskjær kan ha dramatiske konsekvenser. FBI må derfor holde signifikatet åpent og istedenfor bruke ressurser på å kartlegge de ulike aktuelle alternativene.

På denne måten kan signifikantene romme fullkomment divergerende betydninger innenfor ulike tegnsystemer, noe tegnsenderen i mange tilfeller er bevisst. Det er imidlertid ikke alle som med letthet takler denne vandringen og den krevende øvelsen det er å forholde seg til signifikanter som hele tiden skifter innhold. Det er flere humoristiske scener hvor det spilles på misforståelsene som oppstår i kjølvannet av dette.

Tegnenes betydning og presset på både signifikanten og signifikatet medfører et til dels utilgjengelig tegnsystem for utenforstående. For enkelte direkte involverte blir det blir en umulig oppgave å leve i skjæringspunktet mellom flere tegnsystemer.

### **Terapisystemet**

Både Makazian og A.J. er i kontakt med terapisystemet. I tilfellet Makazian kobles signifikanten "terapeut" opp til bordellmammaen Debbie, mens i tilfellet A.J. innebærer dette kontakten med terapeuten han begynner å gå til i sesong 6, etter bruddet med Blanca. Terapisystemet er imidlertid best representert i serien ved Dr. Jennifer Melfi. Jeg vil begynne med å beskrive terapisystemet, slik det presenteres gjennom Tonys terapisesjoner med Dr. Melfi, ettersom dette semiotiske systemet framstår relativt enhetlig, uavhengig av hvem som er i terapi.

Et illustrerende eksempel på tegnsystemer og meningsbrudd er åpningsscenen i *The Sopranos*. Denne scenen vil jeg også hevde er en nøkkelscene; i kraft av å være den første scenen i serien, setter den et skjellig eksempel for kommunikasjonen mellom Tony og Dr. Melfi. Ikke minst etablerer den en særlig kontrakt mellom seeren og serien, da den bærer bud om at seeren vil få mer innsikt enn terapeuten.

### **Sopranos´ åpningsscene**

Seeren introduseres for Tony Sopranos sittende på venterommet til Dr. Melfi. Kameraet følger Tonys blikk som søker opp mellom bena på en naken, sort statue; en kvinnefigur med armene over hodet; først mellom bena, deretter ansiktet. Kameravinkelen dveler mellom bena på statuen og Tony kan ses mellom de sorte kvinnebena. Han ser undrende, litt skeptisk ut. Øynene til statuen er umulig å se, men kroppsholdningen er åpen, blottet. Tony gir inntrykk av at han ikke klarer å "lese" statuen; den åpne kroppsholdningen og nakenheten er umiddelbar, men øynene, "sjelens speil", er gjemt. Statuen avdekker en splittelse mellom uttrykk og innhold som jeg mener preger hele *The Sopranos*, og er det første introduserte tegnet *qua* tegn. Kameraet zoomer inn på Tonys ansiktsuttrykk, deretter statuens. Den samme statuen går forøvrig igjen i flere scener, deriblant oppbruddsscenen mellom Tony og Dr. Melfi, og utgjør på denne måten et ledemotiv i terapiscenene. Scenen blir avbrutt idet Dr. Jennifer Melfi kommer ut av kontoret sitt og sier navnet hans. Idet Tony går inn på kontoret til Melfi, ser han seg rundt som for å være sikker på at han ikke blir overvåket. Han har sort piqué-trøye og grå bukser, hun har beige dressjakke, beige bukser og beige pologenser. Det oppstår en beklemmt stillhet mellom dem etter at de begge har satt seg; Tony begynner å tromme med fingrene. Dialogen går som følger<sup>19</sup>:

Dr. Melfi: My understanding from Dr. Cusamano, your family physician, is that you collapsed. Possibly a panic attack? You were unable to breathe?

Tony: They said it was a panic attack, 'cause all the blood work and the neurological work came back negative. And they sent me here.

M: You don't agree that you had a panic attack?

---

<sup>19</sup> Transkribering av scener i serien, vil bli gjengitt med først navnene til de som er med i den aktuelle scenen, deretter kun forbokstaven i fornavnet.

(Tony sukker)

M: How are you feeling now?

T: Good. Fine. Back at work.

M: What line of work are you in?

T: Waste management consultant.

Etter denne replikken, får seeren første close-up av Tony. Kameraet gransker han idet han presenterer den første løgnen, uten at denne avdekkes.

T: Look, it's impossible for me to talk to a psychiatrist.

M: Any thoughts at all on why you blacked out?

T: I don't know. Stress, maybe.

M: About what?

Bildet skifter. Tony er fortsatt fortelleren, men seeren får et flashback, hvor det store huset til Tony ses i fugleperspektiv. Huset er fremstilt på kveldtid, badende i kunstig belysning.

T: I don't know. The morning and the day I got sick, I'd been thinking.

Seeren får et nærbilde av Tonys øye.

T: It's good to be in something from the ground floor. I came in too late for that, I know. But lately, I'm getting the feeling that I came in at the end.

Kameraet viser nå Tony sett ovenfra, liggende i senga.

T: The best is over.

Kameravinkelen skifter; Tony ses gående mot huset sitt i dagslys, iført morgenkåpe. Den følgende dialogen er lagt oppå den retrospektive scenen.

M: Many Americans, I think, feel that way.

T: I think about my father.

Tony plukker opp avisen.

T: He never reached the heights like me. In a lot of ways he had it better. He had his people, they had their standards, they had pride.

Tony rister på hodet og fnyser mens han kikker i avisen.

T: Today – what have we got?

Det avdekkes at avisen han plukker opp er The Star Ledger<sup>20</sup>.

M: Did you have these feelings of loss more acutely before you collapsed?

T: I don't know.

Ny scene: Tony går glad og opprømt mot svømmebassenget, hvor to ender har landet med andungene sine. Tony vader uti bassenget iført badekåpe, og mater dem. Det er Anthony Jr's bursdag og på kjøkkenet ses Carmela, Meadow og Meadows venninne, Hunter. Hunter spør Carmela: "How do you stay so skinny, Mrs. Soprano?" og Carmela svarer ut i luften: "Him. With those ducks." Scenen kuttet brått og kameraet er tilbake på Dr. Melfis kontor. Tony sier:

T: This isn't gonna work. I can't talk about my personal life.

Scenene fra kjøkkenet er fulle av skravling, men avdekker at ingen hører etter hva Tony sier; Carmela og Tony snakker vekselvis forbi hverandre om jobb og planlegging av A.J.s bursdag.

M: Finish telling me about the day you collapsed.

Tony trekker på skuldrene og forteller om hvordan han kjørte til jobb med nevøen sin.

T: We saw this guy and there was this issue with an outstanding loan.

M: Can I stop you for a second? I don't know where this story is going. But there are few ethical ground rules we should quickly get out of the way. What you tell me here falls under doctor / patient confidentiality. Except if I was ... if I was to hear, let's say, a murder was to take place.. Not that I said it would, but if.

Dr. Melfi signaliserer til Tony at hun vet hva hun snakker om og ser samtidig noe opprømt ut.

M: If a patient comes to me and tells me a story where someone's going to get hurt, I'm supposed to go to the authorities. Technically. You said you were in waste management.

T: The environment.

M: Dr. Cusamano, besides being your family physician, is also your next-door neighbour. See what I'm saying? I don't know what happened with this fellow, I'm...I'm just saying.

T: Nothing. We had coffee.

---

<sup>20</sup> The Star Ledger er ifølge wikipedia "the largest circulated [newspaper](http://en.wikipedia.org/wiki/Newspaper) in the U.S. state of [New Jersey](http://en.wikipedia.org/wiki/New_Jersey) and is based in [Newark](http://en.wikipedia.org/wiki/Newark)" (URL 25.2.2011: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Star-Ledger](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Star-Ledger)).



I den påfølgende scenen ser vi hvordan Tony og "nevøen" Chris Moltisanti kjører etter den gjeldstyngede mannen og banker ham på høylys dag (til soundtracket "I wonder why I love you like I do"). Dette skjer i full offentlighet med masse vitner til stede. Kontrasten mellom Tonys fortelling (signifikant) og virkeligheten (innholdet, dvs. signifikat) er skrikende (bokstavelig talt), og skaper en humoristisk effekt, samtidig som seeren blir introdusert for en splittet mening som terapeuten ekskluderes fra.

Bakgrunnen for Tonys terapidebut er fortsatt besvimelsen, tegnet "the passing out", og hans manglende innsikt i hvorfor dette skjer. "The passing out" er et tegn han ikke klarer å lese, og det er dette tegnets betydning og fraværende mening han trenger hjelp til å forstå. Dr. Melfi skal tyde Tonys tegn og, i beste fall, overføre deler av denne innsikten til Tony, slik at han kan tyde tegnene selv. Besvimelsene representerer selvstendige tegn, og Tony må for å forebygge dette utvide forståelsen sin av hva dette skyldes. Signifikatet til "the passing out" rommer et helt kompleks av årsaker, og Tony er ikke bevisst disse bakenforliggende årsakene. Å forstå dette årsakskomplekset, betyr å gi tegnet "besvimelse" mening. *The Sopranos* åpner altså ved å introdusere det semiotiske aspektet selv.

Dr. Melfi knytter besvimelsen til endene i Tonys basseng som forlot ham da andungene ble store nok til å fly, men til tross for denne koblingen er det en umulig oppgave hun blir servert. Hennes replikk definerer tegnsystemets grenser:

"Can I stop you for a second? I don't know where this story is going. But there are few ethical ground rules we should quickly get out of the way. What you tell me here falls under doctor / patient confidentiality. Except if I was ... if I was to hear, let's say, a murder was to take place.. Not that I said it would, but if."

Med denne replikken lukker Dr. Jennifer Melfi tegnsystemet rundt seg selv, isolerer det fra Tonys tegnsystem og tegner på denne måten opp hvilke fortellinger det er rom for på hennes kontor. Hun innfører også en indirekte praksis som undergraver hennes eget arbeid og psykiatergjerning ved å si "Not that I said it would, but if." Denne replikken, pluss den lakoniske replikken "technically", markerer at Dr. Melfi vet at han ikke er en "waste management consultant", men hun gjør det allikevel tydelig for ham at terapisystemet har restriksjoner på hvilke tegn som kan utveksles. Dr. Cusamano, Tonys nabo og lege, har fortalt Dr. Melfi hvilket miljø Tony representerer. Det er derfor ikke helt usannsynlig at "a murder was to take place". Bare et par

episoder senere, i episoden "College" (5:1), ser vi Tony kvele en tidligere informant og avhopper etter et tilfeldig møte på en bensinstasjon. Melfi deler, i likhet med Cusamano og andre italiensk-amerikanere utenfor mafiamiljøet, et dobbelt forhold til mafiaen: de romantiserer voldsomt rundt sin italienske bakgrunn og de er negative til innflytelsen mafiafilmene har hatt, og da særlig på amerikaneres syn på italiensk-amerikanere. Samtidig er de nysgjerrige og sensasjonslystne i forhold til alle mafiamytene og hemmeligholdelsen. Som italiensk-amerikanere står de utenfor et lukket, myteomspunnet system som de er tett knyttet til gjennom sitt opphav som immigranter, men som de er ekskludert fra.

Tony fanger opp Melfis mening umiddelbart, og responderer på tegnsystemets nye grenser ved å endre signifikanten til "coffee". Signifikatet til ordet "kaffe" er imidlertid svært ukonvensjonelt, og representerer som nevnt juling på høylys dag etter en offensiv biljakt. Representasjonen og koblingen mellom tegn og mening brytes altså allerede i den innledende runden, og etterlater terapien og meningsprosessen med et håpløst utgangspunkt.

Kim Akass og Janet Macabe beskriver i artikkelen "Beyond the Bada Bing!: Negotiating female narrative authority in *The Sopranos*" (Lavery 2002:147), den første terapitimen til Tony hos Dr. Melfi. Ifølge Akass og Macabe, er Melfis handling en handling som "effectively blocks the gangster from telling his story. Tony is momentarily silenced." (Lavery 2002:153). Sensuren blir, som nevnt, en markør for det semiotiske systemet terapien representerer. Artikkelforfatterne hevder også at det er kvinnene som hovedsakelig utøver sensur, og de argumenterer for at det også er kvinnene, særlig representert ved Carmela og Dr. Melfi, som innehar den narrative posisjonen - ikke Tony. Kvinneskikkelsene i *The Sopranos* styrer fortellingen, og Tony innretter seg kun etter de gjeldende reglene som representantene for de ulike systemene setter, som for eksempel Dr. Melfi (terapisystemet) og Carmela Soprano (familiesystemet). Tony Soprano er den karakteren som opptrer i flest scener, og det er hovedsakelig Tony seeren følger rundt i de forskjellige tegnsystemene; hans semiotiske omstillingsevne er ekstrem. Dette er Tonys øvelse; å beherske semiotikken. Viktigere enn å fokusere på de narrative posisjonene innenfor de semiotiske systemene, synes jeg det er å se på systemene *per se*, ettersom tegnene er organisert systemisk.

## Det store tegnrøveriet

Artikkelforfatterne Akass og Macabe tar også opp et annet interessant poeng, nemlig at Tony ganske raskt adopterer Dr. Melfis tegn. Tonys *street smartness* fanger opp Dr. Melfis mening og sensur, og han tilpasser deretter tegnene etter henne. Det motsatte er imidlertid også tilfelle: Tony fanger opp Dr. Melfis signifikanter, og appliserer de i nye situasjoner, uten at Tonys signifikat nødvendigvis er i overensstemmelse med Dr. Melfis opprinnelige signifikat. Dette får interessante utslag. Gjennom denne "resirkuleringen", produserer Tony innenfor rammene av et nytt system, ny mening, hvor tegnet får et nytt innhold:

"The subtle ordering of Tony's narrative world is a feature from the start. It begins in understated ways, with Tony simply adopting what his therapist has said to him. For example, he stands around the barbecue with his cronies, telling them that "hope comes in many forms", a phrase used only moments word-for-word – for example when he tries to persuade his mother to move into Green Grove Retirement Home." (Lavery 2002:153).

I scenen Akass og Macabe referer til her, hevder Tony at han føler seg bedre og derfor ønsker å slutte i terapi (1:1). Melfi avviser at det har noe med Prozac å gjøre, ettersom han har gått på Prozac i kun en kort periode; det tar uker "to build up effective levels in the blood". Tony spør hvorfor hun tror han føler seg bedre hvis det ikke er Prozacen, og Melfi svarer: "Hope comes in many forms".

Tony repeterer dette tegnet i grillsekskapet hjemme hos familien Sopranos i den påfølgende scenen, hvor Tony og mafiabrødrene hans står og griller kjøtt. Kokken Artie Bucco, som også er Tonys barndomsvenn (ikke *made man*), har nettopp mistet restauranten sin, "Vesuvio", i en brann. Brannen ble beordret av Tony for å unngå et drap på restauranten utført av Junior Sopranos menn. Dette vet imidlertid ikke Artie, og han klager over tapet. Etter å ha avbrutt Arties klager og demonstrert tydelig at han ikke ønsker å høre på ham, gjentar Tony Dr. Melfis utsagn tilsynelatende innsiktsfullt: "Hope comes in many forms". De andre mafiabrødrene nikker samtykkende: "He's right", "Absolutely". Tonys avslutningskommentar er: "I'll always help you". Håpet har her fått en ny mening, ettersom dette håpet nå representerer Tony Sopranos uortodokse hjelp i form av brannstiftelse, noe de andre mafiabrødrene vet.

Et annet eksempel er når Dr. Melfi sammenlikner Green Grove, pleiehjemmet som Tony plasserer moren sin på, med "a hotel at the Cap D'Antibes" (2:1). Det er et gjennomgangstrekk hos både Tony, Christoph og A.J. at de gjentar tegn de har hørt, uten nødvendigvis å forstå meningen. Tony tror han siterer Dr. Melfi når han skriker til moren sin i en scene: "Green Grove is a retirement community! It's like a hotel at Captain Teeb's!"<sup>21</sup>

Jeg skal ikke gå nærmere inn på terapisystemet som semiotisk system, men nøye meg med de ovennevnte eksemplene. Jeg mener disse illustrerer godt nok premissene Dr. Melfi setter for tegnproduksjon og – utveksling innenfor systemet hun representerer, og Tonys respons på disse. Eksemplene illustrerer også hvordan tegnene endrer mening innenfor de ulike tegnsystemene.

### **Mafiasystemet**

Mafiaen er, i likhet med terapisystemet, et lukket tegnsystem i betydningen "ikke tilgjengelig for alle". Terapisystemet er også fysisk lukket på den måten at sesjonene er avskjermte én-til-én-situasjoner. Terapeuten har taushetsplikt og kan ikke tvinges til å vitne mot pasienten. Tony betaler Dr. Melfi pr. time, og kan når som helst velge å avslutte terapien. Mafiasystemet pålegger også de innvidde taushetsplikt, men denne er mye vanskeligere å opprettholde og kontrollere. Det er særlig én vesentlig forskjell mellom terapien som tegnsystem og mafiaen som tegnsystem, og det er at mafiaen avlegger en troskapsed som forsegler forholdet til mafiaen for alltid. Det nevnes historier om avhoppere i serien, men de fleste som begynner å samarbeide med FBI eller hopper av, går en usikker og ofte ublid skjebne i møte. Jimmy Altieri blir funnet skutt med en død rotte i kjeften (13:1), Pussy Bonpensiero blir skutt ("sleeps with the fishes", 13:2.), Adriana Di Cervo blir drept (12:5) og Vito Spatafore, som rømmer fordi det blir avslørt at han er homofil, blir funnet drept med en biljardkø "up his ass" (11:6) Avhopperen i episoden "College", Fabian "Febby" Petrulio, blir kvalt av Tony etter å ha levd et liv under ny identitet "under the Witness Protection Programme" i mange år; han blir innhentet av det gamle livet til slutt (5:1).

---

<sup>21</sup> Hos A.J. har denne forvrengningen et helt annet innhold, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 7.

Mafiasystemet er lukket i "begge ender", dvs. det er vanskelig å få innpass og det er vanskelig å unnslippe. Systemet er også gjennomsyret av koder, presset fram av en omfattende virksomhet utenfor loven. I artikkelen "This Thing of Ours: Language Use in *The Sopranos*", beskriver artikkelforfatter Michael E. Gettings mafiaens interne språkbruk som følger:

"*The Sopranos* characters use slang, metaphor, indirect speech, and other devices to communicate with one another. In addition, the things they say do much more than describe their world: in saying what they say, they perform a variety of actions, such as ordering, agreeing, acknowledging, granting, and threatening" (Greene og Vernezze 2004:160).

Mye av kommunikasjonen foregår gjennom det usagte / det indirekte; narrasjonen avdekker sjelden "betydningsløse rester", for å si det med Roland Barthes, og feiltolkning eller ukvalifisert manøvrering kan ha fatale utfall. Som seer får man innsyn i en verden full av tegn som illegal praksis gjennom mange år har definert og foredlet til sitt bruk. Både signifikat og signifikant er nødt til å være fleksible størrelser, ettersom "the RICO-acts" og FBIs forfølgelse hele tiden tvinger mafiaen til å ha et fleksibelt internt tegnsystem. Faren for avlytting / "flipping" krever at mafiaen hele tiden endrer signifikanten og lar den være dynamisk, slik at FBI ikke forstår hva de snakker om eller ikke har nok til å bygge opp en sak. Gettings understreker det faktum at mesteparten av forretningsvirksomheten er *dokumentasjonsløs*: "This makes the speech of these mobsters particularly important, since agreements and decisions are conveyed by spoken word." (Greene og Vernezze 2004:165).

Serien er spekket med eksempler på denne kommunikasjonsformen. Et eksempel er følgende scene som gir et godt bilde på hvilke tegn som utveksles og på hvilken måte denne utvekslingen skjer. I episoden "Pax Soprana" (6:1), setter Larry Boy Barese, Jimmy Altieri og Carlo Gervasi seg ned sammen med Tony.

Tony: All right, let me hear it.

Jimmy: Rusty Irish.

Tony: What about him?

Larry: Took a header off the Falls.

Carlo: It's the closest that fuckin' junkie ever got to takin' a bath.

Larry: Well, I got news for you. That junkie fuck was my biggest earner. He moved more cards than 10 guys put together. And another thing: certain friend of ours should've checked with me before he did a favor for the old man Capri.

Tony: You're losin' me.

Larry: Irish was the one who sold Capri's grandson that shit.

Carlo: I think you created a fuckin' Frankenstein in Junior.

Tony: I created? Who knows, we agreed to let Junior have his day. "Let him be the lightning rod, and when lightning strikes god forbid somebody goes down..." He's not a young man with a family. Remember this? We all agreed.

Larry: We agreed, but who the fuck expected to get raped over here?

Carlo: When Jackie was acting boss, no one wined, it all evened out at the end of the day. But your uncle, Madonna, does he eat alone! He doesn't even pass the salt!

Jimmy: What about that Sammy Grigio's card game? That fuckin' Mikey smacked him around. That ain't right.

Tony: Even a broken clock is right twice a day. Junior was right. That guy had a position.

Carlo: The minute Sammy Grigio used Jimmy's name, it should've been the end of story.

Jimmy: That's right.

Tony: What do you want me to do?

Larry: We made our bed, we sleep in it with the old man. But how long will we kick upstairs without it hurting? I mean, something, anything should trickle down here, no?

Jimmy: All we want you to do is talk to him. After all, he's your uncle. Come on.

Larry: That's right.

Som eksempelet viser, er det ingen som i sin kritikk av Junior Soprano sier noe direkte om hva som gjør Junior ukvalifisert i rollen som "acting boss". Det sies at Tony "created a fuckin' Frankenstein in Junior", det sies at Junior ikke er "a young man with a family", "he eats alone", "doesn't pass the salt", og at Junior var tiltenkt en rolle som "the lightning rod when lightning strikes". Disse tegnene skaper begrenset mening utenfor mafiakonteksten. Bortsett fra Carlo Gervasis kommentar om at Tony kan ha skapt "a fuckin' Frankenstein in Junior", er graden av alvor i samtalen vanskelig å få tak på. Tegnene er harmløse. En eldre mann uten familie, som spiser alene og som ikke sender saltet, høres tilsynelatende dagligdags ut. Scenen representerer en kritikk av Junior som boss, delvis en kritikk av at Junior i sin tid ble

utpekt (altså en indirekte kritikk av Tony som lot dette skje) og delvis et varsel: selve samtalen er i seg selv et tegn Tony bør ta alvorlig. Samtalen er en organisert klage som kan få konsekvenser hvis den ikke blir tatt til etterretning.

En annen interessant observasjon i dette eksempelet, er at Larry Boy bruker uttrykket "raped" ("but who the fuck expected to get raped over here?"), som jo indikerer en alvorlig, kriminell handling. I denne konteksten inneholder signifikatet "raped" scenen der Mickey Palmice, Uncle Juniors håndtlanger, overrasker pokerlaget, banker opp Sammy Grigio og krever sin andel av innsatsen. Signifikanten "raped" ville aldri ha blitt uttalt hvis den faktisk hadde rommet det konvesjonelle innholdet "voldtekt". Larry Boy bruker det i overført betydning.

Larry Boy og Jimmy Altieris analyse av situasjonen de har havnet i ("We made our bed, we sleep in it with the old man"), i kombinasjon med samtalsformålet ("All we want you to do is talk to him"), er uttrykk for at de ønsker en endring og en mer pro-aktiv atferd fra Tonys side. Den første setningen er en metafor, og uttrykker at de innfinner seg med situasjonen, samtidig som alle parter er inneforstått med at hvis misnøyen får satt seg, vil dette få konsekvenser for både Junior og Tony. Den andre setningen ("All we want you to do...") er et direkte, rett-fram-type tegn, men det ligger en undertone, full av udefinert mening, i den uskyldige "all we want you to do...", ettersom ønsker om forandring sjelden blir uttrykt på en direkte måte innenfor mafiasystemet.

I *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (David Lavery 2002) fremhever artikkelforfatter Douglas L. Howard *stillheten*, eller kanskje mer presist *tausheten* som virkemiddel i serien. Ifølge Howard fyrer det usagte opp under mafiaens mytiske status. Howard viser til virkelighetens mafiafortellinger, og sammenlikner disse med *The Sopranos*: "If the distortion or absence of language is a sign of family loyalty, then candor, clarity and free expression are most certainly the marks of betrayal" (Lavery 2002:197). Tausheten er kun ett aspekt ved mafiaens kontroll som også berører språket; ved å kommunisere non-verbalt, manipulerer de både språk, sannhet og mening. Artikkelforfatteren viser til eksempler fra serien, bl.a. holder han opp konflikten mellom Tony og Uncle Junior, hvor Junior har store problemer med å akseptere at Tony går til en psykiater. Denne mistenksomheten tilskriver Howard

"the fear that Tony might be mentally unstable and violating the *code of silence*" (min kursiv, Lavery 2002:199).

Et annen distinkt kjennetegn ved mafiamiljøet er den *intertekstuelle* kommunikasjonen. Felles referanser utgjør en stor del av tegnutvekslingen, og den som kan sin filmhistorie og følger med på samtids- og populærkultur, vil få et annet utbytte av serien enn den som nettopp har våknet fra komaet for å se *The Sopranos*. Michael E. Gettings nevner ett slående eksempel på bruken av intertekstualitet:

"In "Another Toothpick", the renegade Mustang Sally has "done a Lee Trevino" off the head of one of Tony's friends (an inventive slang way of saying that Mustang Sally beat the guy in the head with a golf club). Tony says to Gigi Cestone, one of the capos who works for him, "Gig, you get him under control?," and Gigi replies, "With extreme fuckin' prejudice." Tony's locution takes the form of a question, but the illocution he performs is an order. Asking whether Gigi will get someone under control is merely an indirect way of telling Gigi to have Mustang Sally killed. Gigi's reply is a reference to Capt. Willard's order to "terminate" Col. Kurtz "with extreme prejudice" in *Apocalypse Now*. Gigi says this to let Tony know that he understands and will obey Tony's order. Tony's illocution is an order, Gigi's illocution is acceptance of the order and finally, Tony recognizes Gigi's intention to carry out the order." (Lavery 2004:162-163)

Jeg skal ikke utdype dette eksempelet ytterligere, men understreke at bruken av intertekstuelle referanser føyer seg inn i mafiaens bruk av tegn, hvor meningen er ekstremt kontekstbasert. Tegnets innholds- og uttrykksside er innenfor dette semiotiske systemet ingenlunde fiksert.

### **Familiesystemet**

Det medfører større vanskeligheter å diskutere familiesystemet og tegnene som sirkulerer internt innenfor familiesfæren, ettersom det eksisterer store overlappinger mellom familiesystemet og mafiasystemet. Som nevnt innledningsvis sorterer Chris Moltisanti under familie (han omtales hele tiden som Tonys nevø, men egentlig er han sønn av en slektning av Carmela), i tillegg til Uncle Junior som er broren til Johnny Soprano, Tonys far. Etter hvert som Livia blir mer og mer hevngjerrig, blandes hun også inn i mafiabusinessen. Dette skjer på tross av at hun som representant for familien, ikke har noen formell konstituert makt. Jeg vil derfor begrense denne beskrivelsen til å gjelde hovedsakelig Carmela, Meadow, A.J. og Tony, og den interne tegnutvekslingen som foregår mellom disse fire.



Tony vil ikke at barna skal vite at han er i mafiaen. Han forsøker å holde dem utenfor, slik at de har mulighet til å bli noe annet og skaffe seg et liv på den riktige siden av loven. Ifølge han selv, var det staket ut for ham at han skulle følge i farens fotspor lenge før han forstod omfanget av mafiavirksomheten.

Carmela er fullstendig inneforstått med alt som har med Tonys business å gjøre, bl.a. kan hun rutinene idet FBI begynner å stramme grepet (gjemme smykker, gjemme penger, gjemme alt de mangler kvittering på). Hun vet også at hvis Tony blir skutt, blir hun ivaretatt økonomisk. Idet Tony blir skutt av Junior, kjenner hun praksisen for "handing over money" (hun mottar en konvolutt av Paulie og Vito med et større beløp). Hun sier selv: "I know the drill", når det tilspisser seg mellom Phil Leotardo og Tony (15:6), og familien må gå under jorda. Carmela stiller heller ingen spørsmål når mafiamedlemmer forsvinner.

Tony og Carmela har mange samtaler på begynnelsen av sesong 1, hvor de diskuterer hvorvidt barna har forstått at Tony er i mafiaen eller ikke (5:1). Begge uttrykker bekymring for at dette skal fremkomme for tidlig. De frykter barnas reaksjoner og de frykter fraværet av gode moralske argumenter knyttet til en slik konfrontasjon. Samtidig befinner de seg som familie, stadig i uvanlige familiesituasjoner, slik Meadow referer til barnas jakt på påskeegg hvor byttet ble 50 000 dollar og et automatvåpen (5:1). Meadow resonnerer over disse uortodokse familieavvikene, A.J. gjør det ikke. Tony og Carmelas måte å behandle mafiamaet innad i familien, er trolig representativt for de øvrige mafiabrødrenes strategi på hjemmebane. De fleste har barn på college, og har mest sannsynlig det Silvio Dante kaller en "they know, but they don't know"-strategi når det gjelder å informere barna om mafiavirksomheten. New Jersey-mafiaen ønsker at ungene skal få seg viktige samfunnsmessige posisjoner på den riktige siden av loven.

Carmela og Tony lever i et ekteskap som er sterkt preget av livet mafiavirksomheten bringer med seg, på godt og vondt. Carmela er materialistisk nok til å se mellom fingrene at hun bryter med all praksis for gode katolikker spesielt, og morallovene generelt. Hun delvis aksepterer Tonys humørsvingninger, gambling, utroskap og voldelige liv med alt det innebærer: store sjanser for en for tidlig død, fengselsstraff, perioder hvor de må gå under jorda. Dette er prisen for et komfortabelt liv i velstand. Ekteparet separeres en kort stund, men finner tilbake til hverandre, snarere av

bekvemmelighetshensyn enn dyp og inderlig kjærlighet, og de deler et liv som er vanskelig å dele med andre. Samtidig er det tydelig at de har en relasjon som stikker dypere enn bare ansvaret for barna og husholdningen. Carmela er den som gjennom hele serien har størst moralske kvaler, men hun fremstår også som den største hyklere, og hun klarer ikke å forene sin katolske tro og livet med Tony Soprano før mot slutten av serien. Det blir også tydeligere at Carmela i større grad enn mange av de andre mafiahustruene, er en medskyldig og en "enabler", som en psykiater forteller henne (7:3). Hun er Tonys støttespiller, og hun vet hva hun driver med. Akass og Macabe hevder at Carmela Soprano er "the real power behind Tony Soprano" (Lavery 2002:154).

Carmela representerer et helt annet system enn terapisystemet. Disse to systemene er også gjensidig utelukkende, og særlig interessant er det å se når disse to systemene møter hverandre, for eksempel i de terapisesjonene hvor Tony tar Carmela med seg til Dr. Melfi. Litt forenklet sagt, utforsker Dr. Melfi signifikatene, innholdssiden ved tegnene, mens Carmela er mest opptatt av signifikantene, altså den materialiserte siden ved tegnet.

Carmela er inneforstått med en del sider ved mafiavirksomheten, men holdes også utenfor en del områder (blant annet økonomi, vold og drap, konflikter med navngitte personer). Bakgrunnen for dette skyldes at hun ikke skal ha konkret informasjon hvis Tony blir siktet. Carmela kjenner Tony inngående, men klarer ikke å etablere de samme personlige samtaler med ham som Dr. Melfi. På samme tid som Tony og Carmela deler en del informasjon, er det også mye informasjon som blir borte: Tony sensurerer bevisst informasjonsflyten til Carmela; det samme gjør Carmela tilbake. Akass og Macabe legger vekt på at denne suspensjonen er gjensidig og også gjelder dialogisk:

"Carmela also censors the information that flows from Tony. Both women know who he is; but for different reasons they do not want to hear his version. In so doing they close down his cause-and-effect gangster narrative to replace it with a more open-ended ambiguous one. Limiting what he can say compromises Tony's therapy and his authority in the home but, by censoring him, Carmela and Jennifer come to re-order and rewrite his violent and socially unacceptable behavior." (Lavery 2002:153).

Framfor å gå dypere inn i denne monologiske og dialogiske sensuren som ekteparet bedriver, ønsker jeg å utforske hvilke semiotiske konsekvenser dette har. Tony og Carmela er også semiotiske normsendere til barna, og den som rammes kraftigst av

sensuren, er A.J. A.J. utsettes for en ikke tilsiktet, men dog uheldig behandling fra foreldrenes side ved å konsekvent bli sendt ut av rommet hvis det er noe av alvorlig karakter som skal opp til debatt. A.J. framstilles som en sårbar gutt med minimal forståelse av alvorret i situasjonene. Ett eksempel er når Tony blir skutt og A.J. skriker til pressen: "Anthony Soprano cannot die!" mens faren ligger i koma. A.J. framstilles med minimal sosial samvittighet og omsorgsevne. Han hadde heller ingen mistanke om mafiatilknytningen før Meadow avslørte sannheten om farens leverbrød; A.J. trodde virkelig at Tony jobbet med "waste management".

A.J. oppdras ikke til å bli en kronprins, snarere tvert imot. Han har store vanskeligheter med å finne sin rolle, både i forhold til faren, men også i forhold til systemene Tony representerer. Det er særlig vanskelig for A.J. å finne en plass i familiesystemet; han stenges ute, har liten forståelse av hva som skjer og det er også betegnende at han brukes som alibi av Carmela i hennes romanse med Furio Giunta, Tonys sjåfør, hvor Carmela bruker alle tenkelige påskudd for å besøke Furo hjemme, med A.J. på slep (A.J. må som oftest vente utenfor, og klager over at han hele tiden må være med på disse besøkene, uten at han skjønner hva besøkene egentlig representerer).

Familiens håp er Meadow. Hun er familien Sopranos' kronprinsesse og har ingen problemer med semiotikken. Hun bestrider faren åpenlyst ved en rekke anledninger og hun er som nevnt den som forteller A.J. om Tonys mafiatilhørighet. Meadow er ambisiøs, skoleflink, har et stort sosialt nettverk, sosialt engasjement, flere kjæresten og er med på en rekke sportslige aktiviteter. Hun er også i stor grad bindeleddet mellom Tony og Carmela inn til A.J. Jeg vil utdype dette mer inngående i kapittel 7.

### **FBI-systemet**

Myndighetene har flere representanter i serien, men tydeligst er representantene fra FBI og politiet. Agent Harris er en FBI-agent som Tony etter hvert utvikler en slags taus overenskomst med, hvor en gjensidig respekt for at begge forsøker å utføre en jobb på hver sin side av loven, oppstår. Hvis man ser bort ifra agent Harris, er framstillingen av FBI heller usympatisk, særlig usympatisk fremstår agent Deborah Ciccerone og agent Robyn Sanseverino. Agent Ciccerone går undercover og blir

Adrianas fortrolige i en kort periode, mens agent Sanseverino kun er en kontaktperson (5. sesong). Felles for de to kvinnelige agentene, er at de ikke viser noen empati med Adrianas situasjon og fortvilelse, og at de begge framstilles som svært kalde og instrumentelle, på tross av at de utfører en jobb (dette koster Adriana livet; hun blir drept av Silvio etter at hun har tilstått FBI-samarbeidet for Chris. Chris overholder sine forpliktelser ovenfor mafiaen og går videre til Tony med informasjonen).

Inntrykket av FBI-agentene som instrumentelle, understrekes ved at de fremstilles som svært profesjonelle: agent Ciccerone opptrer i enkelte scener hjemme sammen med mannen sin og et nyfødt barn, mens agent Sanseverino avslører detaljer fra privatlivet, uten at dette får henne til å framstå i et mer menneskelig lys. Agent Harris opptrer i én privat scene, men det avsløres få detaljer rundt hans private liv. Vi får altså vite lite om FBI-agentenes liv utenfor jobb.

Som tegnsystem, fremstår FBI-systemet som et usikkert system; en rekke signifikanter er basert på antakelser og har et usikkert signifikat, noe som medfører et svært usikkert meningsfundament. Dette blir enda tydeligere når agent Harris overføres til terroravsnittet, hvor han ikke vet hvem han leter etter eller hvor han skal begynne å lete. Hele arbeidsfeltet til FBI er spekket med uklarheter, noe som gjør at FBI-systemet fremstår som et system med en uklar mening. Et annet eksempel er når FBI diskuterer hvem som er New Jerseys nye boss etter Jackie Apriles død. Hvorvidt det er Junior eller Tony som inntar denne plassen, er vesentlig for videre arbeid, ettersom de representerer to forskjellige grener av familien og to forskjellige under-systemer. FBI kjenner ikke signifikatet til signifikanten "mafiaboss", og dette gjennomsyrrer arbeidsmetodene og oppdragets meningsfylde.

FBIs tegnsystem preges av en påfallende tegnknapphet. De har få tegn å gå etter, og i tillegg til at de opererer innenfor et system med usikre signifikater, er de også avhengig av at informasjon går gjennom sikre kilder. Tegnenes gyldighet er avhengig av en eller annen form for bevis: uten bevisførsel, har tegnene ingen verdi; tegn må bekreftes qua tegn. Dette igjen bidrar til å definere tegnenes verdi. Samtidig må agentene, som i tilfellet med agent Ciccerone, være forberedt på at signifikatet kan endre seg uten forvarsel og at de som konsekvens av dette blir plassert i et nytt

system. De må også være forberedt på det stadige tilfanget av nye signifikanter, som tilfellet er med agent Harris etter 9/11; terrorangrepet mot USA 11. september 2001.

Både politiet og FBI slik de fremstilles i serien, opererer hovedsaklig ute i felten, noe som betyr at de store deler av tiden arbeider i et fremmed semiotisk system, hvor meningsdannelsen hele tiden er usikker. De har imidlertid et eget internt tegnsystem, slik det fremkommer i åpningen av 3. sesong, hvor FBI forsøker å avlytte Soprano-husets kjeller ved å plassere en mikrofon i en lampe i kjelleren (1:3). I scenen jeg refererer til, overvåker agentene alle familiemedlemmene (Tony, Carmela, Meadow og A.J.) og refererer til dem som "Bada Bing", "Ms. Bing", "Princess Bing" og "Baby Bing". Pussy kalles også i interne samtaler i FBI for "CW 16" (som antakelig står for "Central Witness 16"). Idet A.J. forlater huset, sier agent Harris blant annet på politi-intercom'en: "Unit 1, this is control. Baby Bing headed your way." Theophilos (en annen agent) svarer: "Copy. Control." I en senere scene ser vi Harris rapportere: "Unit 2. You got Bada Bing headed your way." Harris korrigerer seg selv til: "Unit 3. Excuse me, unit 3, Mr. Bing also in motion". Episoden er spekket av slike tegn og internt omtaler de Soprano-huset som "the sausage factory". Denne semiotiske kodingen fremstår som en litt parodisk variant av mafiaens mer avanserte semiotiske system.

Jeg vil komme nærmere tilbake til dette semiotiske systemet i min analyse av Vin Makazian i det påfølgende kapittelet.

## Kapittel 6: "He wasn't happy with himself, how he'd turned out"

---

Politimannen Vin Makazian opptrår i *The Sopranos*' første sesong, og er en sentral karakter, til tross for at hans rolle begrenses til et fåtall scener. Makazian er sentral for handlingen (og Tony), først og fremst fordi det er han som tipser Tony om at Pussy Bonpensiero "is wired for sound" (11:1). Pussy blir senere likvidert av Tony, Paulie og Silvio på en båttur, som påfører Tony både mareritt og galopperende paranoia for tystere ("rats"). Denne avsløringen er på mange måter et vendepunkt for Tony, ettersom Pussy er en nær venn. For Tony betyr denne avsløringen at han ikke kan stole på noen.

### Vin Makazians introduksjonsscene

Vin Makazian er en tragisk skikkelse og det er ikke mye seeren får vite om Makazian. Han introduseres i 4. episode i en scene hvor Tony nettopp har forlatt moren sin i sinne, på Green Grove (4:1). Livia anklager Tony for å ha plassert henne "in a nursing home", mens Tony hevder at det er et "retirement community". Utenfor Green Grove finner han Makazian, som står og urinerer mot hekken ved parkeringsplassen. Tony plukker opp noe fra bakken som han kaster i ryggen på Makazian:

Tony: What the hell you're doin'?

Vin: This place is an hour from my office.

T: An hour?!? What are you? A woman? Get a bladder transplant! My mother lives here!

V: It's not real convenient for me.

T: It's not convenient? I'm sorry! Why don't we meet at your precinct? You know the government would love a few pictures of us for the scrapbook.

V: What do you got for me?

T: Here.

V: "Jennifer Melfi. M.D.?"

T: Her background, daily routine

V: And your personal relationship with her is...?

T: None of your fucking business.

V: You can't blame a guy for trying.

T: Are you bored with your life?

V: Oh yeah, sure! Busting whores and junkies. Plus, it's a superuse thrill to pay two alimonies on a 40 000-dollar-a-year-income.

T: All right, listen: I don't want her touched, I don't want her bothered. I just want to know the who, when and why. That's it.

V: Usual fee?

T: The Knicks lost, lieutenant. You're down two large.

V: Lay off the vig.

T: We'll see what kind of job you do.

V: Okay. See you in a few days. What you got in the box?

T: Macaroons.

(Vin forsyner seg av makronesken som Tony motvillig har åpnet).

Tony ønsker å sjekke ut om Dr. Melfi er "safe"<sup>22</sup>, og til dette trenger han en politimann som kan sjekke hennes "criminal record". Transkriberingen skjuler noe av den giftige stemningen mellom Tony og Makazian. Tony demonstrerer ved hjelp av ikke-verbale tegn (sur kasting, surt fjes, motvillig åpning av makronesken, det frastøtte kroppsspråket), at han avskyr Makazian og føler seg frastøtt. Avskyen understreker enda tydeligere hvor viktig Makazian er for ham, ettersom kontakten ikke oppleves som frivillig for Tony. Det er mer flertydig hvorvidt antipatien blir gjengjeldt. Makazians urinering utenfor Green Grove (fravær av respekt) og tilkjenneførelsen av misnøyen med valget av møtested (som skjer umiddelbart i møtet mellom de to), er tydelige markører i introduksjonen. Makazian parerer noen, men ikke alle Tonys fornærmelser. Jeg leser Makazian som en som ønsker en personlig relasjon til Tony: Makazian både stiller spørsmål som går utenfor forretningslinja ("And your personal relationship with her is...?") og avslører uoppfordret personlig informasjon ("Plus it's a superuse thrill to pay two alimonies on

---

<sup>22</sup> Mafiaen stoler ikke på "shrinks", ettersom de er redde for at de kan bli brukt mot dem i en rettssak, i tillegg til at det fra gammelt av, henger igjen en rekke fordommer mot hvem som går i terapi. Tony sier selv i første møte med Dr. Melfi: "Whatever happened to Gary Cooper? The strong, silent type?"

a 40 000-dollar-a-year-income”). I tillegg er han initiativtakeren til neste møte. Han uttrykker tydelig et ønske om at Tony skal dele mer enn bare makroner med ham.

Kommunikasjonen mellom Tony og Makazian, både i denne scenen og de påfølgende scenene, avdekker at deres bekjentskap ikke er nytt. Kommunikasjonen preges av en uformell tone, indirekte meningsutvekslinger, taus kommunikasjon, fraværende høflighetsfraser, fornærmelser og stadige hentydninger fra Tonys side. Disse hentydningene omfatter sider ved Makazian som Tony tydeligvis kjenner godt, og som avdekkes gradvis for seeren: gamblinggjeld / økonomiske problemer (trolig forårsaket av spillavhengighet / barnebidrag), dårlige familierelasjoner (skilt), ensomhet (hans nærmeste er bordellmammaen Debbie), ulykkelig oppvekst (far som drakk og slo moren) og rusproblemer (full på jobb). Det er heller ikke usannsynlig at Makazian har hatt problemer på jobb over lengre tid; arrestasjonen av Jennifer Melfis date, Randall Curtin, som Makazian umotivert og synlig beruset banker opp for å få tilgang til Melfis ”file”, kan tyde på dette. Utvekslingen av tegn i form av signifikanter, mellom Makazian og Tony er få, utvekslingen av signifikater desto større.

Kommunikasjonsformen handler i like stor grad om forholdet dem imellom, som hva oppdraget går ut på. Tonys kommentar: ”Are you bored with your life?” kan tolkes dithen at Tony har betydelig innsikt i Makazians situasjon på alle plan, men at dette kun utløser forakt, ikke empati. Det pekes også med denne replikken fram mot selvmordet.

I denne scenen utveksler de noe som bokstavelig talt kan sies å være en signifikant, nemlig en lapp med påskriften ”Jennifer Melfi, M.D.” Makazian forstår lappens mening umiddelbart, men er mest interessert i relasjonen mellom Tony og Dr. Melfi. Tony tillegger: ”the who, when and why” , samt ”her background, daily routine”. Setningen ”The who, when and why” er for utenforstående tilsynelatende en flertydig signifikant, men tegnet blir i kommunikasjonen mellom Makazian og Tony egentlig overflødig. Tonys kommentar om at han ikke ønsker at Melfi skal bli verken ”touched” eller ”bothered”, tyder på at han kjenner Makazians metoder. De to deler signifikater ved hjelp av ytterst få signifikanter, noe som gir Makazian en unik posisjon. Jeg skal utdype Makazians semiotiske posisjon<sup>23</sup> i det kommende, ettersom denne posisjonen er direkte knyttet til selvmordet.

---

<sup>23</sup> Med *semiotisk posisjon* mener jeg Makazians posisjon både som semiotisk fortolker og tegnsender.



## **Makazians semiotiske posisjon**

Makazian er korrupt, noe som innebærer at han ikke tilhører noe nettverk eller system. I rollen som politimann kan han ikke si noe om verken gamblingen, Debbie eller tilknytningen til mafiaen. Det samme er tilfelle ovenfor familien. Makazian har et nært forhold til Debbie, men hennes rolle som horemamma kompliserer forholdet deres, ettersom hun opptrer som profesjonell i deres relasjon, hvor Makazian ønsker å være personlig / privat. Debbie har en terapeutisk funksjon i forhold til Makazian, en funksjon som jeg vil komme tilbake til etter hvert.

Vin Makazian befinner seg i en situasjon hvor han lyver om hvem han er. Den eneste verdenen der han kan være ærlig om hvem han er, er i Tony Sopranos verden. Tony Soprano representerer Makazians eneste håp og han representerer Makazians undergang. Vin Makazian kan ikke håpe på noe bedre. This is as good as it gets. Det uærlige systemet representerer plutselig, paradoksalt nok, den eneste muligheten for Makazian til å være ærlig om hvem han er.

Makazians status som informant innebærer at han må begrense kontakten med mafiasystemet. Uten politiskiltet har han liten verdi, og det er politiskiltet som er hans valuta inn i mafiaen. Makazian tilbyr informasjon, ergo må han begrense sannsynligheten for å bli tatt gjennom diskresjon. Bevegelsen mellom de ulike tegnsystemene (politisystemet, mafiasystemet, familiesystemet og terapisystemet / Debbie<sup>24</sup>) medfører en kontinuerlig meningsforskyvning, ettersom forholdet mellom signifikant og signifikat ikke er konstant. Jeg vil forsøke å gi et eksempel:

Makazians replikk: "Busting whores and junkies" inneholder tegnet " horer " / "whores". I rollen som politimann har " horer " et helt annet signifikat enn i mafiasystemet, hvor horene representerer inntjening og en del av livsstilen. I politisystemet er " horer " forbundet med arrestasjoner og kriminell virksomhet.

Det samme kan sies om Makazians ytring om hans "two alimonies" som fra hans semiotiske perspektiv, trolig konnoterer til både nederlag, negative følelser som skyldfølelse og frustrasjon, i tillegg til økonomiske problemer og tapt kjærlighet. For

---

<sup>24</sup> I terapisystemet, hvor jeg har valgt å kategorisere Debbie (jeg vil komme nærmere inn på bakgrunnen for denne kategoriseringen senere), er signifikatet til " horer " trolig synonymt med "Debbie".

Tony representerer dette tegnet kun en klage som han ikke ønsker å imøtekomme. Disse forskyvningene til tross, mafiaverdenen er en av de verdenene status presens hvor Makazian kan tillate seg å ha færrest hemmeligheter. Samtidig er mafiasystemet det systemet han kan ha minst åpenbar kontakt med. *Makazian mangler en entydig meningsbærende posisjon.*

Makazians tegnunivers utarmes gradvis og parallelt med at rolleskikkelsen hans bygges opp. I sammenstøtene mellom de ulike tegnsystemene han beveger seg mellom, mister tegnene rundt ham og således også hans egen selvfølelse, fotfestet. I og med arrestasjonen skyves alle signifikatene ut, og der det tidligere i det minste var et skinn av representasjon gjennom et uthult tegn, kollapser han nå inn i et tomrom.

### **"Nobody knows anything"**

Vin Makazians selvmord finner sted i episoden som har fått tittelen "Nobody knows anything" (11:1). Tittelen har mange konnotasjoner, og jeg vil redegjøre for de mest umiddelbare ettersom disse er av betydning for forståelse av Makazian og hans skjebne.

"Nobody knows anything" er en allusjon til selvmordet. Bakgrunnen for selvmordet, den såkalte "hele og fulle sannhet", kjente bare den avdøde. Ingen vet at selvmordet er i ferd med å skje, ingen vet hvorfor det skjedde.

"Nobody knows anything" spiller også på konsekvensene av Makazians selvmord: etter at "that fucking jerk did a header off the Route 1 bridge" som Tony så usentimentalt beskriver det, forsøker Tony å ta rede på både bakgrunnen for Makazians selvmord. Samtidig forsøker han å finne ut av et enda viktigere anliggende knyttet til Makazians selvmord, dvs. hvorvidt Pussy samarbeider med FBI. Makazian var den som avslørte for Tony at Pussy var "wired for sound" (jeg vil komme tilbake til denne scenen), men nå er Makazian død; ingen vet noenting og Makazian er tegnet som tar med seg den potensielle meningen i graven. Uttrykket er en formulering som her får en dobbeltbetydning, ettersom Makazian var den som visste om Pussy var til å stole på eller ikke.

Det etableres også en betydningsdimensjon på et semiotisk nivå. Vin fyller signifikanten "nobody" på flere forskjellige måter: først og fremst framstår han forskjellig for alle han møter, og reduseres på denne måten til en slags "nobody". Altså: Makazians signifikant = nobody. Signifikatet "anything" blir betegnende for Makazian fordi han fyller innholdssiden av seg selv med akkurat det han måtte ønske, avhengig av hvilken situasjon han befinner seg i. Til sist kan man si at dette er Makazians paradegren, dette er altså noe *han kan* - Nobody knows anything.

Alle disse kjensgjerningene som gjenspeiles i episodetittelen, er med på å etablere Makazian som den "seende", dvs. den som forstår det semiotiske spillet.

Tony behandler også Vin som en "nobody", slik det demonstreres i det kommende transkriberte eksempelet. For Tony er Makazian et ikke-tegn, men dette slår tilbake på Tony fordi Makazian (nobody) var den som visste noe (anything) om Pussy, Tonys største usikkerhet. Dette gjør Makazian, også for Tony, til den "ingen" som vet "noe" – "nobody knows anything".

Den omtalte episoden åpner med en scene på horehuset. Både Tony, Paulie, Pussy og Vin er til stede på bordellet til Debbie, idet Pussy får kink i ryggen. Vin ses kikkende ut av en dør idet Pussy bæres ned trappa; han har ingen replikker i denne scenen. I den påfølgende scenen møter Tony Makazian nede ved sjøen:

Tony: This better be good. I was takin' my kid fishin'.

Vin: What, Jesus, no "How you been? How's it doin', Vin? What do you think...?"

T: I thought we understood each other, right? I don't give two shits about you and your family or whether you take it up the ass. Now, what's so important that you take me away from my boat?

(Vin går mot bilen)

T: Hey fuckface! Where are you goin'?

V: Why do you have to talk to me like this? I'm doin' a lot of risky shit for you.

T: You're not doing charity work, remember? All right, I'm sorry. Hey Vin, how you doin'? What do you got for me?

V: Bonpensiero.

T: Pussy? What about him?

V: He's wired for sound.

T: What?

V: I got it from a good source. I thought you should know. All right? I'm sorry. I know you like him.

T: Like him? I fucking love him. Now, who's your source?

V: He's on the force. He's on the Task Force, all right? Look, he's not lying to me. He was in my wedding.

T: I want to see the report.

V: I can't...

T: I want to see the fucking 302!

V: All right, all right. I'll see what I can do.

T: It doesn't make any sense.

V: Yeah, it does, Tone, if you take the blinders off. I'm in Robbery / Homicide. I was told he moved heavy H to pay for his kid's college. Why would I know something like that? Last spring, with that big heroin bust, where was he? He told you he was in Las Vegas. Am I right? Well I'm right again, I'm sorry, but that's where he was. He was in Las Vegas. He was in a Federal building, cutting a deal. And why did he walk so easy from that thing the other day? Known wiseguy, resisted arrest. Who walks away from a thing like that with low-ball bail?

T: Why... why would he do it?

V: Why? Because he's facing a possible sentence of "from now on", mandatory, that's why. Come on, I know a lot of guys who can't do that kind of time. Who is this guy Pussy, ah? Who is he? He's a man who loves his family above all else. Well, guess what? That's their favourite target.

(Tony ses gående vekk fra Vin)

Makazian er i denne scenen tydelig på hva slags respons han ønsker fra Tony; han gir uttrykk for at han ønsker å bli sett ("What, Jesus, no "How you been? How's it doin', Vin? What do you think...?") og reagerer på Tonys hånlighet med å gå mot bilen. Tonys umiddelbare respons er å kalle Makazian "fuckface" og si i et enda hånligere, etterapende tonefall: "Hey Vin, how you doin'? What do you got for me?" Til tross for at Tony gjør narr av ham, gir Makazian ham informasjonen uten å hovre; han virker oppriktig når han sier "I'm sorry. I know you like him." Tony svarer med raseri og krever å få se rapporten ("the fucking 302"), men det er Tony som ikke

klarer å lese tegnene og etablere mening i tegnet "Bonpensiero". "Bonpensiero" har fått et nytt signifikat.

Jeg skal forklare nærmere hva jeg mener med at "Bonpensiero har fått et nytt signifikat": det fremkommer i denne scenen at Makazian har vesentlig innsikt i de gjeldende tegnsystemene; det er han som tolker tegnet "Bonpensiero" for Tony. Han ikke bare tolker tegnet for Tony, men han presenterer tegnets forskjellige signifikater på vegne av to forskjellige semiotiske systemer (politiet og mafiaen). Han kan til og med redegjøre for tegnets gyldighet, ettersom kilden hans er en han jobber med profesjonelt, i tillegg til at han kjenner ham privat (han var i bryllupet til Makazian). Det er forøvrig interessant å merke seg hvordan Makazian også her blander familie- og jobbsfæren. Pussy er også et ettertraktet mål for FBI, fordi "he loves his family above else". Makazian, med sin semiotiske kompetanse, sammenfører alle tegnsystemene og oversetter tegnene for Tony. Han fortsetter: "(...)he's facing a possible sentence of "from now on", mandatory, that's why. Come on, I know a lot of guys who can't do that kind of time. Who is this guy Pussy, ah? Who is he? He's a man who loves his family above all else." Makazian har nok innsyn i mafiasystemet som semiotisk system, til å oversette Pussys motivasjon for samarbeid med FBI.

Sammenføyningen av politisystemet, familiesystemet og Tonys eget system mafiasystemet, frembringer, som vi ser, en ny mening for ham som Makazian oversetter. I denne rollen, som tegntyder, inntar Makazian samme rolle som Dr. Melfi, og inkluderer også til en viss grad terapisystemet i sin analyse av Pussy. I tillegg forutser han Tonys reaksjoner på denne informasjonen: "I'm sorry, I know you liked him."

I den siste scenen mellom Tony og Makazian før Makazians selvmord, møtes de på horehuset; Vin forsøker å forklare Tony at det kan bli vanskelig å skaffe til veie "the 302", Pussys potensielle signifikat:

V: You know, I told you that I would do what I could...but this is DEA, Feds, Task Force. This is not as easy as you think. Getting my hands on the 302.

T: Now you listen to me. This is the most serious fucking decision I've ever had to make in my life. And I need proof. I'm not gonna hurt a man that I love because some cop gossip from a degenerate fucking gambler with a badge, you understand me?

V: You know what? You have an amazing ability to sum up a man's whole life in a single sentence. Degenerate gambler with a badge, huh? You're a pisser. You're a real pisser.

T: Oh, I'm sorry, but I'm under a lot of pressure. I don't have time to suck your dick!

V: Apology accepted.

T: Fuck you!

V: Fuck me?

T: Yeah, fuck you!

(Vin svelger)

V: You know, when I was a kid... You know when I was a kid and my old man would be in one of his ways...(Tony stønner og himler med øynene) with the screaming back and forth...and eventually it'd end with her throwing the closest thing to her. (Tony setter seg i stolen og tar hendene til hodet og lener seg bakover). He'd smack her around! And I don't know why...but I would run into my room, and I would hide under my bed. There was something peaceful, and there was something safe under that bed. And that's where I would wake up the next day. Everything back to normal. How about you, Tony? Do you ever feel like hiding under a bed?

T: Yeah. Right now. (ler hånlige)

V: You're a prick to the end, right?

T: You really like this place, huh?

V: It's my getaway. This is where Debbie's taken care of me for years.

T: I'll bet she has.

V: I'm serious. She has. I mean, there were times when I had a great weekend with the football, you know, and I would come here with a pocketful of money, shitfaced, and every fucking penny would be there when I got up in the morning. She is an honest lady. She'd do anything for you. Anything.

T: Come on, you come in here, you flash your badge, you get some free pussy.

V: Fuck pussy. I wouldn't fuck one of these broads with your dick. They have absolutely no class, and they're always on the hustle.

T: Let's call it what they're supposed to do, no?

Med sin semiotiske kompetanse forstår Makazian betydningen av tegnet "a degenerate fucking gambler with a badge". Rollen som Tonys "underdog", forsterkes ytterligere ved at Makazian tilgir Tonys beskrivelse ("Apology accepted") og tydelig

tar seg nær av Tonys "fuck you" (han svelger). Hva skyldes så denne oppførselen og forakten fra Tonys side?

Jeg vil hevde at Tonys reaksjon har røtter i det *dobbeltgjengermotivet*. Et dobbeltgjengermotiv betyr at en karakter gjøres til gjenstand for speiling gjennom en annen karakter, et velkjent litterært og filmatisk virkemiddel som ofte benyttes for å peke på en splittet personlighet. I møtene mellom Tony og Makazian avdekkes ikke bare en felles semiotisk plattform, men også en rekke andre fellestrekk: voldelig oppvekst, vanskelige foreldrerelasjoner, gambling, rus, vold, prostituerte, økonomiske problemer m.m. *Makazian er Tonys vrengebilde*. Trolig er dette en av årsakene til Tonys forakt for Makazian; han gjenkjenner seg selv i den forsofne politimannen og tar avstand fra ham, også etter selvmordet<sup>25</sup>. Tony ønsker å utradere dette korrumperte "speilbildet" av seg selv og behandler derfor Makazian som "nobody". I tillegg representerer Makazian i relasjonen Tony-Makazian den "seende", altså den semiotiske dekodeeren, mens Tony er den "blinde" som trenger hjelp av Makazian til å se. I sammenstillingen mellom Makazian og Tony er en mulig tolkning at Makazian, som "seende", går til grunne fordi han ikke orker å leve med seg selv og lidelsene han påfører andre, mens Tony som den "blinde", fortsatt ikke ser hva han gjør, fordi han mangler en moralsk kodeks for handlingene sine.

Vins beskrivelser av oppveksten konnoterer til ham selv som en "nobody" på en rekke plan. Han har hatt en dårlig oppvekst, hvor foreldrene har behandlet han som om han var usynlig. Manøvren under senga under foreldrenes krangler, understreker dette: under senga ("hiding under a bed") ble han også fysisk usynlig, i tillegg til at det beskriver en mental eksiltilstand. Under senga kan han til en viss grad beskytte seg selv ved å gå både fysisk og psykisk "i dekning".

Tegnet "hiding under a bed" inneholder også en parallell til Makazians forhold til Debbie og horehuset; horehuset er Makazians "voksne" utgave av dette signifikatet. Bordellet er hans "getaway". Makazian har altså et helt annet signifikat til bordellet enn Tony. Tony prøver å prakke på Makazian et annet signifikat ved å si: "Let's call it what they're supposed to do, no?" underforstått at horene og Debbie er

---

<sup>25</sup> Tonys kommentar på beskjednen om at Makazian er død er: "That fucking jerk did a header off the Route 1 bridge. Fuck!" hvorpå Silvio repliserer: "There goes our only shot to find out for sure the truth about Pussy."

ensbetydende med “free pussy”. Tony overser her at Debbie representerer et annet semiotisk system, nemlig terapisystemet slik Dr. Melfi representerer terapisystemet for Tony. Jeg vil komme nærmere tilbake til dette poenget.

Selv mordet. Makazian blir arrestert mens han står i dusjen på bordellet. Nyheten om at han er arrestert, offentliggjøres for Tony mens han spiser frokost hjemme:

Nyhetsanker 1: The four were arrested last night. A spokesman says that the officer in question will be placed on leave pending the outcome of the hearing this morning.

Nyhetsanker 2: I’d hate to be there when he got home.

Nyhetsanker 1: I don’t know what’s worse; to be caught in a bordello or be caught with the wiseguy.

Tony respons på nyheten er “Asshole!”

Tonys kommentar (“Asshole”) er ikke myntet på nyhetsankeret (som også lett kunne vært et “asshole” fordi han gjør narr av Makazian), men på Makazian selv.

I den neste scenen, hans siste scene i live<sup>26</sup>, befinner Makazian seg i trafikkø. Han er utålmodig, tuter og skriker, og virker ubalansert. På setet ved siden av han, har han politiskiltet liggende i en (krøllete) papirpose. Makazian ser på det og sukker. Man kan skimte en tåre i øyekroken. Han river politiskiltet ut av posen og viser det til en trafikkbetjent som sier: “Go ahead, detective!” hvorpå den samme betjenten roper: “Police vehicle comin’ through!” Makazian vranger imidlertid bilen over bak sperringen på broen, stopper og sjangler ut av bilen. Han er iført en sort dress, hvit skjorte og rødt slips. Før han klatrer opp på rekkverket, fester han politiskiltet til jakka. Kameraet viser close-up av det fortvilte ansiktet til Makazian, før han lar seg falle utfor brua. Kameravinkelen skifter og viser et avstandsbilde av kroppen som treffer vannet.

Hvordan kan man forstå denne scenen semiotisk? Selvmordsscenen representerer Makazians siste forsøk på å restituere signifikanten han ønsker skal knyttes opp til hans døde kropp: politiskiltet. Selvmordet er et forsøk på å rydde i alle de semiotiske systemene som har kollapset rundt ham og kan også leses som en respons på de to siste replikkene som utsies i hans nærvær: “Go ahead, detective” og “Police vehicle

---

<sup>26</sup> Makazian opptrår senere i en drøm Tony har, hvor Vin Makazian tilsynelatende er Finns (Meadows kjæreste) far og gift med Annett Bening.



comin' through!" Disse to replikkene er det siste han hører før han tar livet sitt. Vin Makazian dør som politimann. Selvmordet representerer for Makazian en mulighet til å velge tegnsystem på nytt, hvilket han også gjør: han fester politiskiltet og hopper. Ved å velge politisystemet ekskluderer han også alle andre potensielle meninger. Selvmordet er den eneste måten han kan gjenskape enveiskommunikasjon mellom signifikant og signifikat. Bare som en død kropp kan han fylle signifikanten "politi" med entydig mening. Politiskiltet gjør det mulig for ham å ta livet av seg. Han bestemmer seg høyt sannsynlig der og da, og flasher skiltet som åpner muligheten til å kjøre fram til rekkverket. I sin siste scene viser Makazian seg også for siste gang som en som spiller ut sin omgang med signifikanter og signifikater. Jeg vil utdype dette ytterligere i avsnittet jeg har valgt å kalle "Debbie".

### **Debbie**

Tony oppsøker Debbie etter Makazians død:

Tony: Well, if it matters, he always said how much he respected you.

Debbie: It matters. He helped me out of a lot of jams. Not just with the law.

T: What the fuck was he thinkin'? He could've kept his job. He might have been suspended, that's all. It's not like he was dealin'.

D: That's not why he did it. Don't get me wrong, it was the straw, but he was not happy. With himself, how he'd turned out.

T: What did he come here for, therapy?

D: You could say that.

T: Instead of a couch, you use a bed? It's not a bad deal.

D: Hey, who wouldn't want to sleep with their shrink?

T: What does that mean?

D: You'd be amazed how much easier it is to open up when you're naked and in the arms of someone who cares for you.

T: Did he ever mention anything about my guys to you?

D: He didn't like Paulie. He thought he was a psycho.

T: What about Pussy?

D: He didn't really have anything much to say about you guys. Except that he owed some money. But he wasn't worried because you liked him. And as long as he had you in his corner, there was nothing to worry about. I'm not gonna lie, because he's dead. He didn't have a good thing to say about anybody, but he did feel like he could trust you, Tony. He said many times that "At least with Tony Soprano, you know where you stand."

Det er Debbie som sier: "He didn't like the way he'd turned out". Dette blir stående som den uimotsagte og dermed eneste eksplisitte forklaringen seeren får på spørsmålet om *hvorfor*: hvorfor tok Makazian livet av seg? Debbies forklaring gjør selvmordet til en konsekvens av hvordan den hemmelige sjongleringen mellom de semiotiske systemene tæret på han. Offentliggjøringen av denne sjongleringen blir dråpen for Vin Makazian; dobbeltlivet er over og han har ingen signifikanter å gjemme seg bak lenger. Han er *outa*. Der Makazian tidligere hadde flere tegnsystemer til rådighet, har han plutselig ingen. Meningsoppløsningen som oppstod i bevegelsen mellom disse systemene og som var en kilde til slitasje, er plutselig blitt en meningskollaps, *et semiotisk sammenbrudd*. Det blir plutselig tydelig at det ikke er noen systemer igjen for Makazian hvor mening kan produseres.

I tillegg er Makazian smertelig klar over at hans rolle som overløper, får vidtrekkende konsekvenser for Pussy Bonpensiero og hans familie. Makazian vet at han deler ut signifikanter innenfor et system som har langt mer voldelige korrekser enn juling, jfr. Makazians banking av Randall Curtin, og at Pussy Bonpensieros skjebne er forseglet. Dette representerer et mye klarere brudd med politisystemet enn tidligere, og grunnårsaken ligger i Makazians spillgjeld og egoisme, noe Makazian vet. "He didn't like the way he's turned out".

Der det tidligere har vært koblet tre tegnsystemer til karakteren Makazian (mafiasystemet, familiesystemet og politisystemet), ser vi i denne scenen hvordan det fjerde tegnsystemet tematiseres: terapisystemet. Som semiotisk system blir terapisystemet introdusert i scenen hvor Tony og Makazian møtes på bordellet, og hvor Makazian beskriver bordellet som hans "getaway". Det er flere berøringspunkter mellom terapisystemet og Debbies rolle. I Tonys verden er terapisystemet et "forbudt" system, som kan ha alvorlige, livstruende konsekvenser. Det første attentatforsøket mot Tony, i regi av Uncle Jun skjer fordi Livia forteller Uncle Jun at Tony går til psykiater: "he sees a shrink". Dette tegnet konnoterer svakhet, i tillegg til å utgjøre en potensiell trussel ettersom taushetsplikten og hemmeligholdelsen som mafiamedlem,

står i fare for å bli brutt. Debbie representerer en tilsvarende trussel for politisystemet; hun er også en "forbudt" kontakt for Makazian som i likhet med Dr. Melfi, truer det profesjonelle systemet. Makazian vet at omgang med prostituerte er uforenlig med rollen som politimann. Kontakten med dette systemet får alvorlige konsekvenser for både Tony og Makazian; Tony blir skutt og overlever, Makazian blir suspendert og tar livet av seg.

Ett annet berøringspunkt er hvordan de begge forholder seg til terapisystemet. Tony og Makazian følger omtrent den samme restriktive linja; Tony snakker ikke om profesjonelle forhold i terapisystemet. Det gjør heller ikke Makazian, dvs. han snakker ikke om mafiakontaktene og den ulovlige delen av virksomheten sin. Når Tony spør Debbie om hva Makazian har sagt til henne om mafiaen, svarer Debbie: "He didn't really have anything much to say about you guys". Den "terapeutiske sensuren" som jeg omtalte i forbindelse med *The Sopranos*' åpningsscene, der Tony sensurerer seg selv overfor Dr. Melfi, gjør seg også gjeldende i denne scenen i Makazians forhold til Debbie. Også Makazian sensurerer seg selv innenfor sitt eget "terapisystem". Han ønsker ikke at Debbie skal vite i hvor stor grad han er involvert i mafiasystemet. Dette resulterer i en knapphet som fører til at Debbie misforstår ham. Tegnet hun misforstår, er setningen "At least with Tony Soprano, you know where you stand". Debbie tror at Makazian stolte på Tony. Det er feil. Det motsatte er tilfelle: Makazian stolte ikke på Tony, og dette var den ultimate kjensgjerningen i en verden hvor tegnene har spilt fallitt: *Makazian stolte på at Tony ikke var til å stole på*. Dette var den eneste gjenstående sannheten i Makazians verden: ingen er til å stole på. Jeg vil komme tilbake til dette i kapittel 8.

### **Makazians semiotiske sammenbrudd**

Vin Makazians skjebne er knyttet opp til det samme *leitmotif* som Sofokles *Oedipus the King* (første gang fremført 429 f.Kr.): det er *anagnorisis*, altså *gjenkjennelsen* eller *erkjennelsen*, og overgangen fra blindhet til syn eller fra uvitenhet til viten, som er det essensielle i hans fabel<sup>27</sup>. Makazian er ingen tragisk helt i klassisk forstand, men han

---

<sup>27</sup> Ifølge den greske tragedietradisjonen, slik bl.a. Aristoteles behandler den, kjennetegnes tragedien særlig av følgende elementer: den tragiske helten skal ha en vesentlig svakhet, en *blind spot* som på tragediespråket kalles *hamartia* (en brist), som danner utgangspunktet for hans fall. Dette fallet, skjer gjennom *peripeteia*, altså vendepunktet eller omveltningen, som gjerne sammenfaller med *anagnorisis*. Tragedien hadde også en

kan kanskje kalles en moderne tragisk skikkelse: det er hans *hamartia* som har bragt han i klemma, fraværet av moralsk ryggrad, og i det øyeblikket sannheten om han selv og hans skjebne holdes opp for han (*peripeteia*) og han blir tvunget til å se seg selv, bryter han sammen. Ifølge Sofokles' framstilling av Oedipus-myten, stikker Oedipus ut øynene på seg selv. Tragedien inneholder opptil flere selvmord blant sentrale skikkelser; både sfinxen og Jocasta tar livet av seg. Jocasta begår selvmord idet hun finner ut at hun har giftet seg og fått barn med sin sønn, og det er Jocastas brosjø Oedipus blinder seg selv med. Det er for smertefullt å se. Makazian har en motsatt bevegelse: det er ikke Jocasta *in spe* som tar livet av seg i fabelen om Makazian i *The Sopranos*, men tragediehelten selv. Istedenfor at brosjøen som i tilfellet Oedipus, blir knyttet opp til det nye signifikatet til tegnet Oedipus, blir politiskiltet billetten inn til restaureringen av tegnet Makazian. Den klassiske Oedipus-myten *revisited*: helten er en anti-helt og erkjennelsen av egen svakhet dreper.

En annen mulig lesning av karakteren Makazian refereres som følger:

"Makazian's suicide strikes me as the perfect image to encapsulate *The Sopranos*. Here is a man who presents a certain image to the world (in that badge). Here is also a man undone by his own appetites and his inability to restrain them (seen mainly here through his anger). And here is a man whose life is now coming down to one last moment, his arc not so much an arc as a straight downward trajectory, the only thing waiting for him at the end being death." (URL 1. 2. 2011: <http://www.avclub.com/articles/a-hit-is-a-hitnobody-knows-anything,42750/> )

Makazians semiotiske sammenbrudd og det påfølgende selvmordet handler ikke om vansker med å lese tegn; Makazian er seg fullstendig bevisst tegnenes mening. Det er snarere et semiotisk sammenbrudd som kan sammenliknes med en serie tretthetsbrudd, som ender i en uunngåelig kollaps. Makazian har tynt og skviset alle tegnene for mening, slik at de fremstår som uttværet, med forvirra referens og diskutabel representasjon. Det er den hele tiden pågående operasjonen innenfor flere semiotiske, gjensidige utelukkende felt over lengre tid som tar livet av han.

Idet Vin Makazian blir arrestert, tømmes politisystemet umiddelbart for mening. De andre systemene følger med i dragsuget: Makazian er ikke lenger nyttig for mafiaen, han vil få enda større økonomiske problemer (tilbakebetaling av mafiagjeld / betaling

---

vesentlig funksjon utover det å følge selve tragedieoppbyggingen, nemlig å bidra til *katharsis*, renselse, hos publikum, altså en sosial funksjon inkorporert i sjangeren.

av barnebidrag / redusert lønn) og mulighetene er store for at kontakten med Debbie også vil bli umulig. Makazian har ikke lenger noe system å gjemme seg i, mulighetene for transcendens er uttømt. I likhet med ham selv ble også meningen sakte, men sikkert korrumpert, og etter arrestasjonen var det ingen systemer som kunne tilby "hiding under a bed". Terapisystemet var det systemet som produserte mest mening for Makazian, samtidig som det ble åsted for arrestasjonen og hans undergang. Med terapisystemet forsvant det siste håpet om et meningsproduserende system.

Makazians politiskilt på jakkeslaget er en post-mortem-restitusjon av tegnet. Han vet hva han gjør når han gjør det, og denne semiotiske handlingen er den siste manipulasjonen han gjennomfører. Han iscenesetter sin egen død og han iscenesetter seg selv som tegn.

Vi skal se at det motsatte gjør seg gjeldende i tilfellet Anthony Soprano Jr. A.J. representerer det motsatte av Vin Makazian i flere henseende; der Makazian har en slags dobbeltgjenger-funksjon, er A.J. Tony Sopranos sønn, men motsatt av Tony på de fleste måter. I tillegg har A.J. et ganske annet semiotisk utgangspunkt enn Makazian; problemet er ikke for mange signifikater knyttet opp til signifikanten, men snarere det motsatte: A. J. mangler evnen til å fylle livet med innhold og spiller isteden roller. Han høster signifikanter fra omgivelsene uten å forstå innholdet (signifikatene) og forsøker til slutt å ta livet av seg.

## Kapittel 7: Gengangeren

---

Anthony Jr. er Tony Sopranos sønn, med alt det innebærer. Det hviler et tungt ansvar på mafiasønnene, og ansvaret kan ikke sammenliknes med forventningene som stilles til mafiadøtrene. Tony Soprano sier ved flere anledninger: "A.J. You're my son", en replikk uten en feminin ekvivalent (Tony sier aldri til eldstedatteren Meadow: "Meadow, you're my daughter"). Sønnene har en helt spesiell betydning, en betydning som henger igjen fra gammelt av da sønnene hadde en annen verdi enn døtrene. Når Tony sier: "A.J. You're my son"<sup>28</sup> inneholder dette tegnet en rekke betydninger: 'familiens håp', 'den som skal føre farsarven videre', den som fører navnet videre', 'den som fører slekten videre' osv. osv. Tar man med det faktum at de fleste foreldre ville gitt livet sitt for barna sine, betyr egentlig "A.J. You're my son" *alt*. A.J. representerer *Framtiden*.

I stedet blir A.J. "Gengangeren", som i Ibsens *Gengangere* (1881), hvor Osvold Alving bærer i seg hele familiens arvesynd (mest sannsynlig i form av syfilis) og som istedenfor å bli forskånet fra farens laster, som var Fru Alvings ønske, blir den som tar alle familiehemmelighetene og familiens feiltrinn opp i seg, og ber moren om hjelp til å avslutte livet. A.J. overlever, i motsetning til Osvold Alving, men å følge karakteren "Anthony Junior" over seks sesonger er utvilsomt litt som å følge en Ibsensk "genganger".

The New York Observer skrev følgende i forbindelse med visningen av episoden "The Second Coming" hvor A.J.s selvmordsforsøk finner sted:

"And that basically says it all for Tony. He's trapped. He's staring down the barrel of an all-out war with the perfectly quaffed Phil, he's constantly fighting with Carmela, and he's also faced with the fact that his son is following right along in his footsteps. The sins of the father *are* paid upon the son in this case, but they aren't the sins Tony would've liked. Instead of being a leader of men, it appears A.J. is nothing more than a reflection of Tony's worst psychological qualities. His failure as a father, in the end, might be Tony's ultimate punishment." (URL 7.2.2011: <http://www.observer.com/2007/j-sopranos-improbable-second-coming>)

Jeg er ikke enig med The New York Observer i at "A.J. is nothing more than a reflection of Tony's worst psychological qualities". Det er klare elementer av et

---

<sup>28</sup> Jeg vil komme tilbake til dette senere i analysen, ettersom dette er et av tegnene som for A.J. ikke er meningsbærende.

arvesynd-motiv, men jeg mener at bakgrunnen for A.J.s selvmordsforsøk er en annen. Jeg er av den oppfatning at karakteren A.J. tjener til atskillig mer enn kun å speile Tony Sopranos dårlige sider. A.J.s "reise" (for å gjenta en forslitt metafor) gjennom seks sesonger har en rekke nøkkelscener knyttet opp til seg hvor selvmordsforsøket representerer endepunktet. Selvmordsforsøket skyldes helt andre årsaker enn Tony Sopranos personlighetsbrist og mislykkethet i farsrollen. A.J. er et skoleeksempel på hvordan et tegnsystem kan virke *ekskluderende*. Jeg skal forsøke å kort skissere opp hva jeg mener med dette:

Alle former for systemer, inkludert tegnsystemer, fører til at noen eller noe blir stående utenfor. Tilgangen begrenses oftest av systemets eksklusivitet eller individets manglende tilpasningsevne, og gjerne en kombinasjon av disse to. Å være ute av stand til å forholde seg til de tegnene som til enhver tid omgir deg, kan ha alvorlige konsekvenser. Jeg mener at Anthony Jr. Soprano faller utenfor alle tegnsystemene som omgir han. Dette har alvorlige og dyptgripende konsekvenser for meningsdannelsen, selvforståelsen og organiseringen av tilværelsen. Eksklusjon fra tegnsystemer har først og fremst konsekvenser på individnivå, hvor selvmordsforsøk kan være en slik konsekvens. A.J.s selvmordsforsøk i familiens basseng kan ikke legges over på Tony alene og hans "failure as a father" (ibid.); sammenbruddet er først og fremst *systemisk*. Med dette mener jeg at sammenbruddet først og fremst er knyttet opp til tegn, slik de er organisert i semiotiske systemer som beskrevet i kapittel 5.

### **"He was always so happy! He was our happy, little boy!"**

I mafiamiljøet har det skjedd en revolusjonerende utvikling i løpet av én generasjon når det gjelder den yngre generasjonens levebrød; Tony forteller Dr. Melfi at han måtte slutte på college etter halvannet semester fordi han skulle ta over "familiebedriften". Tonys foreldre var ikke opptatt av utdanning, i motsetning til Tony som far: utdanning har fått høy status i mafiaverdenen.

Det er flere eksempler på dette gjennom serien: Pussy er avhengig av en høy inntjening for å kunne sende barna sine på college, Jackie Aprile Jr. hopper av legeutdannelsen (til Tonys store misbilligelse) fordi han heller vil inn i mafiaen og

Meadow studerer både juss og medisin. Anthony Jr. vil ingen av delene. Han gjør det ikke spesielt godt på skolen, og han er lat og ansvarsløs. Foreldrene forsøker å få han inn på diverse skoler. Ved ett tilfelle forsøker de å sende ham på militærskole, noe som resulterer i at A.J. svimer av, akkurat som sin far. Det etableres etter hvert en slags analytisk rød tråd i serien rundt "gåten Anthony Junior", delvis gjennom Tonys terapisesjoner med Dr. Melfi, delvis gjennom A.J.s utvikling og økende mistilpassethet. Denne diskursen rundt A.J. handler i hovedsak om årsakene til hvorfor han har blitt så annerledes fra resten av familien. Vanskelighetene med å forstå ham endrer etter hvert kurs og knyttes tettere opp til konkrete problemer. Ingen forstår hvorfor han fungerer så dårlig, aller minst Tony. Idet A.J. forsøker å drepe seg selv, utbryter Carmela på nesten lbsensk manér: "He was always so happy! He was our happy little boy!" (19:6) Dette stemmer dårlig overens med det bildet seeren har av A.J., og følgende står å lese på et nettsted som omtaler A.J.s selvmord: "Because when was A.J. happy? As a newborn, maybe?" (URL 5.2.2011: [http://www.televisionwithoutpity.com/show/the\\_sopranos/the\\_second\\_coming.php?page=5](http://www.televisionwithoutpity.com/show/the_sopranos/the_second_coming.php?page=5)). Det semiotiske sammenbruddet til A.J., den manglende evnen til å koble signifikant og signifikat, gjenspeiler seg i en rekke situasjoner i serien. Jeg vil diskutere dette nærmere, men først vil jeg forsøke å svare på spørsmålet alle stiller seg: Hva skyldes denne gledesløsheten, viljesløsheten og ansvarsløsheten?

### **Meningsoppløsning**

En tidlig nøkkelscene til å forstå Anthony Jr., er når A.J. har fått i hjemmelekse å analysere diktet "Stopping by woods" av Robert Frost. Det er betegnende at Meadow er den som må oversette meningen i diktet for han:

A.J.: How am I even supposed to know what this means? Like I even care.

Meadow: "Stopping by Woods on a Snowy Evening". I'm so glad I'm not in high school anymore.

A.J.: You read this?

M: Sure.

A.J.: What does it mean? It's due tomorrow.

M: What does it mean?



A.J.: (leser) *The woods are lovely, dark and deep. But I have promises to keep. And miles to go before I sleep.*

M: Okay, look. Where is he?

A.J.: He's in a field, on a horse

M: He's not on a horse. The horse has bells.

A.J.: So.

M: What kind of horse has bells?

A.J.: I don't know. Just give me the fucking answer so I can write this?!

M: A horse that's pulling a sleigh.

A.J.: So it's a Thanksgiving poem? Like "Over the River and Through the Woods to Grandma's house we go"?

M: It's not Thanksgiving. What's covering the field?

A.J.: Snow?

M: Yeah. And what does snow symbolize?

A.J.: Christmas?

M: Hello? Cold? Endless white? Endless nothing?

A.J.: I don't know!

M: Death!

A.J.: I thought black was death!

M: "He has miles to go before he sleeps".

A.J.: So he must be far away from his house.

M: The sleep of death. The big sleep. He's talking about his own death which has yet to come, but will come.

A.J.: That's fucked up.

M: I gotta go.

A.J.: I thought black was death.

M: (idet hun går) White too.

Scenen finner sted i episoden "Proshai Livushka" (2:3), rett etter at familien har fått beskjed om at Livia er død; "she suffered from a massive stroke". Meadow og A.J. er alene hjemme, Tony og Carmela har dratt bort til Livias hus. A.J., som nettopp har

fått beskjed om bestemorens død, er, til tross for diktet og til tross for konteksten, ikke i stand til å forstå diktets symbolikk. Han misforstår flere av de sentrale poengene i diktet: først forsøker han å trekke en parallell mellom "Stopping by woods" og diktet "Over the River and Thru the Woods", som for øvrig representerer to svært forskjellige sjangre, da sistnevnte er en barnesang som synges i forbindelse med Thanksgiving. Deretter siterer han verselinjen feil, idet han spør: "Like "Over the River and Through the Woods to Grandma's House we go?" Verselinjen i originalen er ikke "Grandma", men "Grandfather": "Over the River and Trough the Woods to *Grandfather's* house we go" (min kursiv). A.J. feilsiterer sangen, i tillegg til at sammenlikningen overhodet ikke er relevant tatt i betraktning at den ene er en barnesang og den andre et velkjent dikt av nasjonallyrikeren Robert Frost. Til sist mislykkes A.J. også i å identifisere sin egen underbevisste ombytting av tegnene "Grandma" og "Grandfather".

Det stopper ikke her. I tillegg til at A.J. har problemer med å forstå metaforene som meningsfulle tegn og som del av en meningsfull helhet, mislykkes han i å lese enda et tegn: seg selv. Diktet åpner for en åpenbar gjenkjennelse, tatt i betraktning Anthony Juniors situasjon som nylig etterlatt, kun noen timer etter at bestemoren har dødd. Underbevisst har han kanskje allerede gjort det, i og med forbyttningen av "Grandma" og "Grandfather" i barnesangen, men det ligger ikke noen form for erkjennelse av dødstematikken hos A.J. selv ikke etter at Meadow har forklart det for ham. Meadow påpeker også en åpenbar metabetydning i diktet for A.J., som også går på gjenkjennelse, men denne gangen av leserens egen død. Hun sier til A.J.: "The sleep of death. The big sleep. He's talking about his own death which has yet to come, but will come". Denne betydningen er umiddelbar for seeren, men A.J. er tom for konnotasjoner. Dette eksempelet er et tidlig eksempel på A.J.s manglende evne til både å lese eksterne tegn (som i dikt), oversatte tegn (Meadows hjelp) og tegn som kan romme ham selv og gi hans eget tegn en ny mening (metabetydningen, refleksjon rundt egen dødelighet). I motsetning til Makazians tilfelle, skyldes altså sammenbruddet hos A.J. en manglende evne til å forstå de ulike tegnsystemene.

Jeg vil i det følgende gi ytterligere et par eksempler på denne semiotiske meningsoppløsningen. Begge eksemplene bidrar til å kaste lys over selvmordsforsøket, og inngår i det jeg har kalt et *semiotisk sammenbrudd*. Sett fra et semiotisk perspektiv, oppstår det flere og flere meningsløse felter i A.J.s verden.

Disse blir også stadig mer overskridende. A.J.s senere uttalte, selvopplevde følelse av meningsløshet har tidlige røtter.

I det kommende eksempelet, ser vi hvordan A.J. forsøker å gi meningsløsheten et tegn, men mislykkes fullstendig. Slik jeg ser det, klarer han ikke å gjenkjenne meningsløsheten som verken signifikant eller signifikat. A.J. har flere kvasi-filosofiske utspill (7:3), hvor han sjokkerer foreldrene sine med eksistensialistiske uttalelser. Etter at Carmela og Tony har oppdaget at A.J. har kræsjet sidespeilet på bilen, får de følgende replikk tilbake under konfrontasjonen: "Death just shows the ultimate absurdity of life". Carmela påpeker at feilskjæret kunne tatt livet av andre, og A.J. repliserer lakonisk: "Death just shows the ultimate absurdity of life". Han følger opp dette utspillet med "Life is absurd" og "There is no God", for så å avslutte med: "Do you ever think, like, "Why were we born?"". Carmela og Tony klarer ikke å svare på dette, og Carmela sier: "We were born because of Adam and Eve, that's why. Now, go upstairs and do your math". A.J. svarer: "Algebra? That's the most boring". Tony punkterer hele diskusjonen med: "Your other choice is suffering. You want to start now?!" Til tross for at dette filosofiske opprøret blir diskutert bl.a. mellom Tony og Dr. Melfi, unnslipper kjernen i dette opprøret "de voksne"; ingen av dem klarer å finne svaret på A.J.s oppførsel.

A.J.s eksistensialisme antar imidlertid etter hvert en mer praktisk form, ettersom uttalelsen "Gud er død" blir direkte koblet til avlysningen av hans nært forestående konfirmasjon. Tony og A.J. sitter i bilen, og Tony spør A.J.:

T: All right, what's going on with you?

A.J.: Nothing.

T: Nothing. That "No God" shit upsets your mother very much.

A.J.: It's not "No God". It's just, God is dead.

T: Who said that?

A.J.: Nitsch. He's a 19th century philosopher from Germany. Anyway, that's why I'm not getting confirmed.

T: Enough with that shit, all right? This confirmation is coming up this weekend and you're getting confirmed!

A.J.: That sucks my nut!

T: Hey! You got balls, you know that? You go to Catholic school and your mother wants it!

A.J.: Yeah, what does she know?

T: She knows that even if God's dead, you'll still kiss his ass.

(A.J. slår albuen i bilvinduet i sinne)

T: Hey!

A.J.s raske slutning ("Gud er død, ergo jeg konfirmerer meg ikke") går ikke hjem hos Tony, og scenen hvor faren siterer feil og blir korrigert av den nyfrelste filosofen A.J. som siterer "Nitsch", er først og fremst fornøylig. Samtidig er det veldig klart at A.J. feilkopierer signifikanten ("Nitsch"), noe som i én og samme bevegelse tømmer tegnet for mening, ettersom det er lett å mistenke at signifikatet heller ikke representerer innholdet til "filosofen Nietzsche". Denne mistanken blir bekreftet etter bare noen få scener, idet Pussy, som A.J.s gudfar, har fått i oppgave å forsøke å overtale han til å konfirmere seg. Pussy og A.J. er på baseballbanen sammen med Pussys sønn, som er en ambisiøs gutt; flink i sport og flink på skolen.

Pussy: You're looking for purpose. Doing what's right is your purpose.

A.J.: That's not what Nitsch says.

Ps sønn: Nietzsche. Listen. Let me tell you something. Nietzsche wound up talking to his horse. And I know what you're gonna tell me: Sartre, right? Well, Sartre was a fucking fraud. He copped it all from Husserl and Heidegger. You should start at the beginning. Take a look at Kierkegaard.

A.J.: Whatever.

Det som skjer i denne scenen, er ikke bare at A.J. avslører at han ikke har satt seg grundig inn i stoffet han bemektiger seg; han mislykkes i å introdusere et "eget" tegnsystem. A.J. har trolig verken lest Sartre, Husserl eller Heidegger, og viser ingen umiddelbar motivasjon til å gi seg i kast med Kierkegaard. Introduksjonen av "Nitsch" var et forsøk på å skape seg en egen semiotisk posisjon etter det relativt vellykkete utspillet på hjemmebane hvor foreldrene ble svar skyldig<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Alle trenger en semiotisk plattform eller en semiotisk posisjon, dvs. et kvalifisert utsynspunkt med et minimum av forståelse for spillene som foregår og tegnene som blir utvekslet. Hvis denne forståelsen uteblir, er det heller ingenting å navigere rundt i, og premissene for meningsdannelse forsvinner. Som jeg forsøkte å beskrive i forrige avsnitt, forblir man i kaos. Hvis man ikke har tilgang til tegn, klarer man heller ikke å organisere og sette ting på begrep. Et minimum i grunnforståelsen er en erkjennelse av at det er et semiotisk

Pussys sønn avslører A.J.s stunt ("And I know what you're gonna tell me...") og har heller ingen tro på at A.J. har satt seg inn i tradisjonen ("You should start at the beginning."). A.J.s respons er resignasjon og muligens det mest betegnende svaret (bokstavelig talt) han kan gi: "Whatever".

Samtalen med Pussys sønn avsluttes som følger:

Ps sønn: Kierkegaard said: "Every duty is essentially duty to God".

A.J.: "Nigga be a leader, not a follower."

Ps sønn: Who said that?

A.J.: Master P said that.

Ps sønn: You still listen to rap?

A.J.: Why?

Ps sønn: It's all about marketing now.

A.J. har allerede mistet interessen og sender ut et sitat som både fungerer som en skikkelig ironisk metakommentar til alle hans eksistensialistiske kommentarer så langt, i tillegg til å bryte fullstendig med hovedintensjonen hans, nemlig å *ikke* være en "follower". Denne scenen, hvor A.J. i sin egen semiotiske bakgård blir akterutseilt og faller gjennom blant sine egne, er viktig. Scenen er nok en nøkkelscene, vil jeg hevde, til å kaste lys over A.J.s manglende tilhørighet i alle de semiotiske systemene han har tilgang til, manglende evne til reproduksjon av tegnsystemer, og enda viktigere: hans manglende evne til å skape seg sitt eget.

### **Anthony Juniors signifikant-verden**

A.J. gjennomgår en brokete utvikling gjennom seks sesonger; fra første sesong hvor han er en blubbete, liten guttunge som degges med av familien, til å bli en tynn, ulykkelig, forvirra tenåring som forsøker å drukne seg i familiens svømmebasseng med en murstein bundet til beina og en plastpose over hodet. " (...) it is really surprising that A.J. has not only become the focal point to the second half of this season, but also appears to be the key to wrapping up the entire show in a nice big

---

spill og at *tegn er tegn*. Uten dette løper man en risiko for at man sitter og spiller Spardam når de andre spiller Amerikaner.

bow” som det står å lese på nettsidene til The New York Observer (URL 7.2.2011: <http://www.observer.com/2007/j-sopranos-improbable-second-coming> ).

Eksemplene som vist i det foregående avsnittet illustrerer hvor store vanskeligheter A.J. har med å finne sin rolle og skape meningsfulle, semiotiske strukturer. A.J. oppdras som tidligere nevnt, ikke til å bli kronprins, og det er mest nærliggende å se på familiesystemet som semiotisk system, for å se hvilke grunnleggende premisser dette systemet setter. Det er flere eksempler på at familiesystemet blir svært forvirrende for ham: Uncle Junior skyter nevøen sin, Tony Soprano, og Tonys mor, Livia, vil ha sønnen sin drept. Disse to representerer nær familie, og spiser søndagsmiddag som en del av familien, også i perioder hvor konfliktene er i full blomst utenfor middagen.

A.J. lever i en verden med utallige onkler, foruten ”Uncle Junior”; han debutterer blant annet på sitt første skoleball med to onkler i bilen, som han selv bemerket ser litt rare ut: ”Uncle” Paulie og ”Uncle” Silvio (de ser ut som to tause mafiaklisjeer i limousinen, i dress, med backslick, i halvmørket). A.J. har, i motsetning til Meadow, problemer med å identifisere ”mafiasystemet” som semiotisk tegnsystem, og tror lenge at familiesystemet og mafiasystemet er *ett system*, som også omfatter alle ”onklene”. ”Uncle Jun” som faktisk er en slags onkel, nemlig Tonys onkel, har en merkelig dobbeltrolle med ett bein i hver leir, men representerer først og fremst familiesystemet. Det er også mest sannsynlig at ”Uncle Pussy” representerer en del av familien, sett fra A.J.s synspunkt, og ikke ”The Other Family”. Pussy Bonpensiero er A.J.s gudfar, noe som gir Pussy en enda sterkere posisjon innenfor familiesfæren.

A.J. gis liten hjelp til å finne sin plass innenfor familiesystemet, ettersom han ekskluderes fra de fleste samtaler. A.J.s forhold til foreldrene preges av Tonys fravær; Tony og Carmela krangler stadig om at Carmela har skjemt han bort, samtidig som A.J.s forhold til Carmela tidvis er veldig anstrengt. Vi får se en rekke scener hvor A.J. (ofte nesten umerkelig) dumpes fra avtaler med Tony til fordel for noe akutt mafia-relatert som dukker opp. A.J. ser opp til faren sin med en nesten mytisk form for tilnærming: jeg har tidligere nevnt A.J.s framstøt mot pressen utenfor sykehuset, hvor han hevder høvent at ”Anthony Soprano cannot die”. Forholdet til Meadow er et annet: Meadow utgjør bindeleddet mellom Tony og Carmela inn til A.J.

En annen viktig rolle Meadow har i A.J.s liv, er at hun ofte fungerer som en "oversetter" for A.J., som i scenen hvor hun oversetter Robert Frosts dikt.

Fra et semiotisk perspektiv, faller A.J. altså utenfor alle de etablerte systemene rundt ham: han faller utenfor familiesystemet, delvis fordi han ikke klarer å identifisere familiesystemet og skille Familie / Mafia, delvis fordi han bevisst holdes utenfor familiesystemet (han skal ikke vite at Tony er i mafiaen), og delvis fordi han selv ikke vet om han forsøker å etablere seg utenfor eller innenfor dette systemet. Tidvis tar han avstand, tidvis nærmer han seg, samtidig som det er tydelig at han ikke vet hva systemene representerer.

A.J. ender derfor opp i en tilværelse med bare signifikanter, dette jeg i overskriften kaller et *signifikant-liv*. Han omgir seg kun med tomme symboler og tegn, og makter ikke å legge innhold til. Etter å ha droppet ut av skolen og jobbet i henholdsvis en Blockbuster-butikk og en pizza-sjappe, ender han opp med å tilbringe de fleste nettene på nattklubb. Nattklubb-livet består hovedsakelig av dop, damer og eksessive barregninger hvor A.J. spanderer på alle, delvis fordi det forventes av ham, delvis fordi han ønsker å bety noe. Han blir i dette miljøet et tegn som representerer "mafiabossen Tony Soprano" og forsøker å leve opp til denne rollen, uten å lykkes<sup>30</sup>. Disse scenene fra New Yorks uteliv er bare ett av mange eksempler på at A.J. hermer en signifikant han ikke klarer å fylle med et signifikat. Han forsøker å være gangsteren som spanderer den dyre champagnen og trekker i trådene, men han har verken pengene eller nervene til å fylle rollen. Det ender med at han besvimer på toalettet på et av utestedene.

Jeg tolker det slik at i det mislykkete forsøket på å agere gangster på byen (skape seg et eget signifikat), ender A.J. med å forsterke det signifikatet han konnoterer, nemlig sin far, Anthony Soprano. Alle han møter på byen minner han på at han er sin fars sønn og at dette er det eneste innholdet han som tegn, har for andre. Dette ender altså med besvimelse. Selv besvimelsen kan sees som nok et "signifikanttyveri" av karakteren A.J. Han stjeler eller kopierer signifikanter som han selv ikke makter å fylle med innhold, og han stjeler også besvimelsen, en signifikant

---

<sup>30</sup> En stund sysler han med tanken på å bli party-fikser, en stund er "event-planning" på bordet, og begge disse tegnene handler i hovedsak om å arrangere signifikanter: arrangøren fikser rammene, så får de andre fikse innholdet.

som først og fremst tilhører Tony. Besvimelsen til A.J. er reell nok, jeg nevner dette fordi det er med på å befestе det bildet jeg forsøker å tegne opp av A.J.

I denne sammenheng er det også interessant å merke seg at A.J. typisk nok ikke engang har fått sin egen signifikant. Han heter det samme som sin far. A.J. etableres altså som en størrelse uten identitet helt fra begynnelsе av<sup>31</sup>.

### **Teatro mundo**

A.J.s opplevelse av verden som et *teatro mundo*, der han bare iscenesetter seg selv som en tom signifikant, blir forsterket og får snart dyptgripende og dramatiske konsekvenser. Jeg skal gi et særdeles betegnende eksempel:

I episoden "Johnny Cakes" (8:6), mislykkes A.J. totalt i et lite gjennomtenkt drapsforsøk på Uncle Junior; et mislykket forsøk på å hevne faren etter den omtalte skyteepisoden. A.J. lykkes i å ta seg inn på institusjonen hvor Junior bor (han har fremskredende Alzheimer) med en kniv i jakka, men mister kniven i bakken og kommer seg ikke ut gjennom alle sikkerhetssonene i rømningsforsøket. Tony plukker opp A.J. på politistasjonen, og på parkeringsplassen utenfor politistasjonen utveksles følgende samtale:

A.J.: My stomach hurts.

(Tony river han i nakken og klynger han opp mot bilen)

Tony: You stupid fuckin' moron! You realize what could have happened to you if we didn't have connections? The cops they charge you with attempted murder! You hear me? Attempted murder! Then what? Then what?

A.J.: He shot you! And you're just gonna let him get away with it?!?!

T: I told you that's my business, not yours! And what did you do? Nothing! Zero! A big fucking jerk-off!

A.J.: Fuck you!

T: I oughta break your fucking neck!

---

<sup>31</sup> A.J. har en rekke fellestrekk med en annen karakter i samme generasjon: Jackie Aprile Jr. eller "Jackie Jr." Jackie har heller ikke fått sin egen signifikant, ettersom han også er oppkalt etter faren sin, og i likhet med A.J. har Jackie Jr. også begrenset kjennskap til hvem farens hans er og hva han representerer. Jackie Jr. blir drept av mafiaen etter et mislykket forsøk på å kopiere Tony Sopranos ungdomsstunt, hvor Tony og noen kompiser raidet et poker game, noe som avstedkom legendestatus for Tonys del. Både Jackie Jr. og A.J. deler et farskompleks.



(A.J. begynner å gråte)

T: Stop cryin'. Stop cryin'.

(A.J. prøver å slutte å gråte)

T: I guess your heart was in the right place, A.J. But it's wrong. Come on.

A.J.: What?!?!?

T: It's not in your nature.

A.J.: You don't know me! You don't know anything about me!

T: You're a nice guy and that's a good thing. For christsakes!

A.J.: Bullshit!

T: I mean it. You're a good guy. I am very grateful.

A.J.: You're fuckin' hypocrite! Every time we watch *Godfather* when Michael Corleone shoots those guys from the restaurant, those assholes who tried to kill his dad, you sit there with your fuckin' ball ice cream and you say it's your favourite scene of all time!

T: Jesus Christ, A.J. You make me wanna cry. (Legger hånda på kinnet til A.J.) It's a movie. You gotta grow up. You're not a kid anymore. Did you hear me? You gotta grow up.

(A.J. snur seg til siden og spyr)

T: Get in the car.

(Begge setter seg i bilen)

T: First of all, your mother does not find out about this.

Hva sier denne scenen om Anthony Junior? Jeg mener denne scenen viser fram hvordan A.J.s tegnforståelse begynner å nærme seg et sammenbrudd. Semiotikk-problemet hans begynner å få handlingsmessige konsekvenser, og det er ikke lenger kun Robert Frost, eksistensialistene eller "Nitsch" som får svi. Konsekvensene rammer ham selv og de rundt ham. Hevnaksjonen mot Uncle Junior er nok en signifikant A.J. plukker ned uten at han klarer å sette denne signifikanten i relasjon til seg selv eller konteksten. Han er slett ingen gangster. A.J.s reaksjon og store følelsesmessige utbrudd i bilen ovenfor faren, bærer bud om et emosjonelt register som mangler spillerom. Det senere selvmordforsøket blir lettere å forstå sett i lys av denne scenen hvor A.J. forsøker å beskrive sin frustrasjon. Frustrasjonen finner kanskje sitt tydeligste tegn idet han kaster opp. I tillegg nærer Tony ytterligere oppunder A.J.s semiotiske forvirring ved å blande sammen signifikatene han bruker i

sine beskrivelser av ham: uttalelser som "it's not in your nature", "a nice guy", "good guy", "not a kid anymore" kommer side om side med uttalelser som "a big fucking jerk-off", "a stupid fuckin' moron" og "your mother does not find out about this". Dette bidrar til ytterligere meningsoppløsning for A.J. Han har heller ikke noe stabilt "speil" i Tony, som kontinuerlig gir sønnen vekslende tilbakemeldinger. Utfallet mot Uncle Junior er dessuten et eksempel på at meningsoppløsningen begynner å få handlingsmessige konsekvenser, da A.J. i langt større grad har begynt å handle utfra denne meningsoppløsningen, istedenfor å forholde seg passiv. Meningsoppløsningen kunne ha kostet liv. Istedenfor blir det mislykkete drapsforsøket bare forsmaken på (det mislykkete) selvmordsforsøket.

### **The Depression Card**

I sjette sesong blir A.J. sammen med Blanca, en farget jente han møter i jobben Tony prakker på ham, når han får sparken fra Blockbuster-butikken. A.J. begynner å jobbe på en byggeplass hvor Blanca er ansatt for å gjøre papirarbeid, og de blir raskt et par. Blanca har en sønn på tre år, Hector. Tony og Carmela er ikke fornøyde med A.J.s nye kjæreste, men forsøker å holde en lav profil. A.J. frir til Blanca, og til tross for misnøye og usikkerhet, sier hun ja. Kort tid etter gjør hun det slutt med ham, noe han er helt uforberedt på. Ikke uventet, faller Anthony Jr. ned i et mentalt sort hull, uten særlig motstand.

I episoden "Walk like a man" (17:6) er A. J.s depresjon hovedtemaet. A.J. gir uttrykk for at han er deprimert, og i begynnelsen kan det virke som han først og fremst hermer tegnet "depresjon". Hans gjentagende "my fiancée has left me" er vanskelig å lese, og til tider virker det som signifikanten ikke nødvendigvis er noe mer enn en signifikant som fungerer på lik linje med Roland Barthes notasjoner: de mimer virkelighet. I en scene hvor A. J. snakker med Blanca (på byggeplassen), virker han tilsynelatende oppstemt og "normal", helt til Blanca snakker med en forbipasserende fyr. A. J. bedyrer at han elsker henne ("I love you so much"), et tegn som uttales uten innlevelse overhodet, men idet hun ber ham om å innse at det er slutt, forlater han byggeplassen gråtende. I likhet med en rekke andre tegn A. J. produserer, kan det synes som om de mangler et innhold som forhindrer de å bli meningsbærende for ham. Han forsøker å imitere tegn for å skape en tilsiktet mening, uten at dette lykkes.

Etter hvert som den såkalte depresjonen skrider fram, virker det som den blir mer og mer reell. Det kan synes som om A.J. "finner seg selv" i signifikatet til signifikanten "depresjon", og for første gang opplever han et meningsbærende tegn. Situasjonen er imidlertid svært paradoksal: depresjon betegner vanligvis en tilstand hvor den deprimerte ikke klarer å finne mening. At det er meningsløshetens tegn, depresjonen, som blir det første egentlig meningsbærende tegnet for A.J., er ironisk. A.J. sier dessuten ved en anledning at han ikke lenger vet om depresjonen har med Blanca å gjøre.

A.J.s tilsynelatende kopiering av Tonys semiosis, "depresjon", blir senere tema for en krangel mellom Tony og Carmela (jeg vil komme nærmere tilbake til denne), hvor Carmela, etter A.J.s selvmordsforsøk, sier til Tony: "You're playing the depression card until it is worn to shreds. And now you've got our son doing it." Depresjonen sammenliknes med et spillkort, som jo på mange måter er et overført tegn for noe annet, en metafor eller en valuta som inngår i et spill hvor tegnets innhold er fiksert. Tegnets verdi er derimot ikke ennå bestemt ettersom denne fastsettes av konteksten kortet inngår i. "The depression card" binder Tony og A.J. sammen ovenfor Carmela. A.J. søker en nærmere forbindelse til faren sin, men velger seg feil kort. Kortet har ingen verdi; den har galt fortegn og depresjonen kan aldri bli limet som bringer far og sønn tettere sammen. Mens A.J. griper etter signifikanten "depresjon" umiddelbart etter bruddet med Blanca, tar det lang tid før Tony vedgår at han er deprimert. A.J. realiserer seg selv gjennom depresjonen, Tony holder denne signifikanten på en armlengdes avstand.

Etter bruddet mellom Blanca og A.J., ringer Carmela og ber Tony om å komme hjem fra jobb, fordi hun er bekymret for A. J. Tony kommer motvillig hjem, bare for å finne A.J. i senga på rommet sitt:

A.J. (liggende i senga): Go away.

Tony: It's me. What's the matter? What happened?

A.J.: You know what happened.

T: Blanca still? (A.J. svarer ikke)

All right, that's it. Enough's enough. (drar A.J. i armen og opp i sittende)

A.J.: Look, I'm fucking depressed, OK?

T: You broke up. How long you want to cry about it?

A.J.: She was my life.

T.: You're 20 years old. You barely have a life. And you're better off anyway. She was cute, ok, but come on. With another guy's kid to boot.

A.J. (gråtende): She was the best thing that ever happened to me.

T (tar en stol og setter seg ned): What you're going through, what you're feeling right now, it happens sometimes. Everybody gets the blues. There's a half-a-billion-dollar industry devoted to it.

A.J.: What, Prozac?

T: No, the music business. They write thousands of songs about this shit. Tears on my pillow. Mona Lisa. Right? Listen, these fucking women, they'll drive you nuts with your emotions and whatnot. And I know it feels like you'll never love anybody again. But trust me, there's millions of girls out there that are dying to meet a guy like you. I see 'em every day.

A.J.: Right, I'm so special.

T: You're damn right you are. You are handsome and smart and a hard worker. And, let's be honest, white. That's a huge plus nowadays. Go out and get a blowjob.

A.J.: I don't want a blowjob!

T: Keep your voice down.

A.J.: Why? Who's listening out there?

T: Nobody.

(Carmela kommer inn døra)

A.J. (skriker): Oh, fuck me!

Carmela: You saw her again, didn't you? I knew it.

A.J.: I don't wanna talk about it.

C: I love you, Anthony. It's killing me to see you like this.

A.J.: What's the fucking point?

T: Point of what?

A.J.: Just leave me alone (gråter).

A.J. demonstrerer i denne scenen gjentatte ganger at han ikke forstår tegnene: når Tony henviser til "half-a-billion-dollar-industry devoted to this" forstår ikke A.J. at det er musikkindustrien Tony snakker om og ikke Prozac. A.J. fortsetter å fremsette de

samme tegnene som tidligere uten at det høres oppriktig ut: "She was my life" og "She was the best thing that ever happened to me".

Denne scenen gjør det dessuten lettere å forstå hvorfor A.J. er så dårlig til å lese tegn. Tonys uttalelse "There's millions of girls out there that are dying to meet a guy like you. I see them every day" er en referanse til stripperne på Bada Bing!

Semantisk er Tony uforutsigbar, og han bryter til stadighet den semantiske koherensen i uttalelsene sine ovenfor A.J. Han foreslår en "blow job" som løsningen på alle A.J. problemer, og han fremstiller A.J. som en "hard worker", noe de begge vet er løgn. I tillegg undergraver Tony det spede forsøket på å virkelig nærme seg sinn sønn idet han på flåsete vis tillegger karakteristikken "hvit" som et av A.J.s absolutte fortrinn. Dette er en nok en tydelig demonstrasjon på hvordan Tony sender ut tegn som kanskje er velmente, men som for A.J. bare bidrar til ytterligere forvirring.

### **Ringen sluttet**

Ringen sluttet, A.J. begynner i terapi. Som sin far. Farsarven er overlevert. Følgende samtale utspiller seg mellom A.J. og terapeuten, en eldre, hvit mann med alvorlig ansikt<sup>32</sup>:

Psykiateren: What's her name?

A.J.: Blanca.

P: Had you and Blanca been engaged long?

A.J.: Only a couple of weeks. She had a son too, from when she used to be married.

P: What do you think went wrong?

A.J.: Her husband was an asshole, supposedly.

P: With your relationship?

A.J.: Oh. I don't know. I mean, I wish there was a reason, but she says there isn't. I think maybe it's because we have way more money in my family than hers. They're immigrants, and that might have scared her.

P: Have you been feeling suicidal, Anthony?

A.J.: A little bit.

---

<sup>32</sup> Jeg vil benytte referansen "P" til A.J.s terapeut, som "P" for "psykiater", ettersom dette mest sannsynlig er profesjonstittelen til A.J.s terapeut. "T" refererer i en senere passasje til "Tony".

P: Have you ever tried to kill yourself?

A.J.: No. I mean, once me and my friends jumped off my garage roof, but, you know, that was just to fool around.

P: You sleeping a lot?

A.J.: I'm tired, but I keep waking up.

P: Nightmares?

A.J.: I just keep thinking about her. I mean, it hurts, but I can't help it.

P: Does anything in life give you pleasure lately?

A.J.: I don't know. Not really.

P: There's a medication called Lexapro. It's an antidepressant.

A.J.: I have friends who take that.

P: Well, I'm going to write you a prescription.

Det er, som tidligere nevnt, et typisk trekk ved A. J. at han ikke forstår spørsmålet til terapeuten: "What do you think went wrong?" og A. J. presumptivt antar at det snakkes om et annet forhold, nemlig forholdet mellom Blanca og eks-mannen hennes. Denne feiltolkningen svarer til forrige feiltolkning jeg viste til i det forrige eksempelet, hvor A.J. tror Tony snakker om Prozac, når han egentlig snakker om musikkindustrien og blues.

Alt dette tatt i betraktning er det ikke vanskelig å forstå at A.J. ikke klarer å tyde hvorfor det har blitt slutt mellom han og Blanca. Det har også vært en rekke opptakter til bruddet hvor Blanca har uttrykt sin misnøye med A.J.s familie: mafiatilhørigheten og familiens velstand. A.J. feiltolker Blancas tegn og tror at dette skyldes misunnelse, forankret i hennes immigrantbakgrunn. A.J. forveksler også tegnene når terapeuten spør han om han har hatt selvmordsforsøk: signifikanten "kill yourself" inneholder for A.J. signifikatet "jump off my garage roof". Han innrømmer etterhvert at dette var mest "to fool around", men det skjer en direkte forveksling her mellom signifikantene "kill yourself" og "fool around". Dette viser igjen hvordan A.J. har vanskeligheter med å forstå og skille de ulike tegnsystemene fra hverandre, og det er en indikator på sammenbruddet som er i ferd med å skje. At A.J. i det hele tatt foretar denne koblingen i terapien, og avslører at det er vanskelig for han å skille mellom disse to tegnene er bekymringsverdig.

A.J. går inn i en tilsynelatende en god periode, der han begynner å omgås sønnen til Larry Barese. Etter mildt press og initiativ fra faren, begynner han å feste og sosialisere igjen. På en av disse festene, kidnapper kompisene en fyr, Victor, som skylder dem penger, kjører han ut i skogen og heller syre på beinet hans. A.J. deltar på denne kidnappingen, og det er tydelig at det gir ham et adrenalin-rush. Senere drar A.J.s venner det enda lenger: helt umotivert trakasserer og banker de opp en somalier som sykler forbi bilen deres. Denne gangen reagerer A.J. med avsky, og responderer ved å falle tilbake i passivitet og depresjon. Han tolker fremmedgjortheten og meningsløsheten som en følge av pågående konflikter, terrorisme og kriger. Meningsløsheten har blitt altomfattende; verden har blitt "fucked up".

### **A.J.s selvmordsforsøk: "The Second Coming":**

A. J.s selvmordsforsøk finner sted i episoden som har fått tittelen "The Second Coming", med klare konnotasjoner til William Butler Yeats dikt *The Second Coming* fra 1919. I denne episoden går A.J. fortsatt i terapi, han går på Lexapro som han ikke synes har noen effekt, han kjeder seg i engelskundervisningen og synes historieundervisningen er "kind of interesting but it's pretty depressing".

I engelskundervisningen kommer A.J. altså borti William Butler Yeats dikt *The Second Coming* (1919)<sup>33</sup>. A. J. fatter interesse for diktet, men tar ikke eksamen.

---

<sup>33</sup> THE SECOND COMING

Turning and turning in the widening gyre  
The falcon cannot hear the falconer;  
Things fall apart; the centre cannot hold;  
Mere anarchy is loosed upon the world,  
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned;  
The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;  
Surely the Second Coming is at hand.  
The Second Coming! Hardly are those words out  
When a vast image out of Spiritus Mundi  
Troubles my sight: a waste of desert sand;  
A shape with lion body and the head of a man,

Ovenfor Meadow avslører at han har gått over fra å surfe porno på nettet til å surfe på nettsidene til Al-Jazeera. Han sier til Meadow: "Don't you ever feel that there's no point to any of this?" Meadow foreslår at han kanskje burde flytte ut, og A.J.s respons er: "In my condition?" Ifølge ham selv, er han syk; han klarer ikke å holde på en jobb, han går på medisiner og han avslutter lista med: "I need Mom's cooking. It could mess with my blood chemistry." Da Meadow sier at hun tok ett års pause uten uoverstigelige problemer, hevder A. J. at det var greit fordi hun var "their pet". Meadow svarer: "We're Italian, A.J. You're their son. Do you have any idea what that means?" A. J. ser helt uforstående på henne og hun tilføyer: "You'll always be more important." A.J. evner ikke å lese meningen i denne signifikanten. Innholdet i signifikanten "son", unnslipper ham og forhindrer han i å forstå "son" som et meningsfullt tegn med et en rekke konnotasjoner knyttet til innholdet. Når Meadow spør: "Do you have any idea what that means?" vet ikke A.J. dette, og det er tydelig at tegnene "Italian" heller ikke bidrar til å produsere mening. Han har ingen opplevelse av at "you'll always be more important" har et signifikat der hjemme, uttrykt gjennom foreldrenes oppførsel.

Det semiotiske sammenbruddet eskalerer etter dette: A.J. lar seg overvelde av verdens gru; han forlater Israel-Palestina-konflikten, og begynner å engasjere seg i den forestående krigen i Irak og krigen mot terrorismen. Parallelt leser han altså *The Second Coming*. Ifølge Adam Cohen i The New York Times var diktet *The Second Coming* (...) fast becoming the official poem of the Iraq war" (URL 15.3.2011: <http://www.nytimes.com/2007/02/12/opinion/12mon4.html>). A.J.s fascinasjon for diktet og interessen for krigen i Irak, er ikke en tilfeldig kobling. Adam Cohen sier om Yeats dikt følgende: "What historical era, after all, is not neatly summed up by his

---

A gaze blank and pitiless as the sun,  
Is moving its slow thighs, while all about it  
Wind shadows of the indignant desert birds.  
The darkness drops again but now I know  
That twenty centuries of stony sleep  
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,  
And what rough beast, its hour come round at last,  
Slouches towards Bethlehem to be born?

(URL 15.2.2011: <http://www.potw.org/archive/potw351.html> ).



lament that "The best lack all conviction, while the worst / Are full of passionate intensity?" (ibid.).

Terrorismen har ofte blitt kalt "den usynlige fienden", ettersom terrorismen er et tegn med både signifikanter og signifikater som er vanskelig å avgrense. Disse uhåndterlige størrelsene rammer særlig A.J. som fra før har store problemer med semiotikken. Strømmen av inntrykk som A.J. utsettes for gjennom internett, tv og aviser, er ikke mulig for han å sile, noe han også demonstrerer gjennom sine atopiske utlegninger om verdens gru som spenner over alt fra internasjonale konflikter til huset han bor i<sup>34</sup>. A.J. lar seg fortape og omslutte av verdens grusomheter, og det er derfor ikke vanskelig å forstå at Yeats "bleakly apocalyptic poem" (ibid.) appellerer til A.J.

Trolig er det verselinjen "The ceremony of innocence is drowned" som påvirker valg av selvmordsmetode: drukning. A.J. er "the innocence" i egne øyne. Det er også en annen verselinje som trolig har hatt betydning for selvmordsforsøket, nemlig "The best lack all conviction, while the worst Are full of passionate intensity". Lest ut ifra en forståelse av at depresjonen har blitt et selvrealiseringsprosjekt for A.J., kan sitatet forstås som at han aksepterer at det gode livet er utenfor rekkevidde, mens depresjonen gir full mening: "the worst Are full of passionate intensity".

"The second coming" har som tidligere nevnt, dessuten klare allusjoner til Messiahs tilbakekomst, en konnotasjon som får en ironisk valør hvis man forsøker å se for seg A.J. i denne rollen. Gjenkomsten er ikke en maktovertakelse etter Tony Soprano eller en overgangsrite; den eneste gjenkomsten A.J. representerer i forhold til faren sin, er tegnet han har overtatt etter Tony: depresjonen.

Vi har tidligere sett at depresjonen har vært A.J.s selvrealiseringsprosjekt. Den logiske konsekvensen av dette er at A.J. i sin omtåket virkelighetsoppfatning, anser selvmordsforsøket som den endelige fullbyrdelsen av dette prosjektet:

Selvmondsforsøket kan tolkes som et (misforstått) *forsøk på meningsdannelse og*

---

<sup>34</sup> Jeg vil også kort peke på sammenhengen som etableres mellom terrorisme og depresjon, ettersom tegnet "depresjon" også er vanskelig å avgrense og i likhet med terrorismen, representerer en usynlig trussel. Disse to tegnene er to nøkkeltegn til å forstå A.J. i tiden rett før selvmordsforsøket.

*selvrealisering*, der A.J. tror han har funnet en sigifikant som representerer sin følelsesmessige tilstand.

### **Things Fall Apart: Selvmordsforsøket**

Carmela smører brødsriver til A.J. og drar ut for å handle. Idet hun drar, sitter A.J. og ser ut av vinduet på løvet som faller. I neste scene sitter han på stupebrettet med en plastpose i hånda, beina bundet til en murstein og tårer i øynene. A.J. hopper, og blir synlig grepet av panikk idet han treffer vannflata. Tony er tilfeldigvis en svipptur hjemom og hører ropene til en nedkjølt A.J. tidsnok til å redde sønnen.

*The Sopranos* åpnet med endene som landet i svømmebassenget hos familien Soprano. Serien går mot slutten idet A.J. viser fram menneskenes versjon av National Geographic, nemlig menneskebarnet som forsøker å utslette seg selv. Der andungene forlot bassenget idet de lærte seg å fly, går A.J. under. A.J. ikke bare "mislykkes" i selvmordsforsøket i vanlig forstand (les: han dør ikke), men han mislykkes også i selve utførelsen, i kraft av at han feilbedømmer lengden på tauet som er bundet til mursteinen (tauet er for langt og holder ham ikke under vann).

Scenen er både tragisk, komisk og sjokkerende på én gang. Det som kanskje blir tydeligst med denne scenen, er at A.J.s semiotiske sammenbrudd innebærer et tilsvarende semiotisk meningsbrudd for de som skal fortolke han og lese han som tegn. Familien mislykkes, terapeuten mislykkes, mafiaen mislykkes – og seeren som fortolker, mislykkes. A.J. omgir seg med et meningsvakuum. Slik han presenteres i serien, framstår han etter hvert som et tegn tømt for mening. Det er forståelig at de semiotiske systemene rundt han ikke klarer å skape mening i selvmordsforsøket; *den som ikke produserer noen mening, binder heller ikke noen mening til seg*. Kan mening oppstå fra meningstomhet? Å svare på det spørsmålet, vil for de som ønsker å prøve, være relatert til spørsmålet om det er mulig å finne mening i depresjonen, slik A.J. tidligere forsøkte.

Jeg skal forsøke å utdype dette ytterligere i det neste avsnittet, fra et systemperspektiv denne gangen.

### **“When did I lose this kid?”**

Fire nøkkelscener følger på hverandre etter at A.J. har blitt lagt inn på en akuttpsykiatrisk ungdomsklinikk etter selvmordsforsøket: den første finner sted på Bada Bing! hvor Tony konfronteres med mafiamiljøet og deres reaksjoner, den andre hjemme på kjøkkenet, i en krangel mellom Tony og Carmela. De to siste scenene er egentlig varianter av det samme semiotiske systemet: terapien, hvorav den første er en sesjon mellom Tony og Dr. Melfi, den andre hos A.J.s terapeut med A.J., Tony og Carmela til stede. I rask rekkefølge kontrasteres de tre dominerende tegnsystemene, mafiasystemet, familiesystemet og terapisystemet, og den forskjellige betydningen A.J.s selvmordsforsøk har innenfor disse tre systemene:

Den første er som nevnt på Bada Bing. Tony kommer inn på kontoret hvor Silvio Dante, Paulie Gaultieri, Patsy Parisi, Bobby Baccalieri og Ray Curto venter:

(Det blir helt stille idet Tony kommer inn døra og alle slutter å spille biljard)

Patsy: Skip

En annen: Hey Tone.

Silvio: There he is.

Paulie: You hungry, T? I'll send the kid for Baja Fresh.

Tony: Anything from Phil?

Silvio: No, not yet.

T: All right, let's dispense with the 500-pound elephant in the room. My kid tried to off himself. We all fucking know. That's it. Nobody's got nothing to say?

Bobby: How's he doing, Tone?

T: They got him under observation. Whatever the fuck that means. Stupid fuck. Where did I lose this kid? What did I do wrong?

Paulie: Come on.

Silvio: Don't blame yourself, T.

Bobby: A lot of pressure on kids today, Tone.

T: Still, to try to kill himself?

B: It happens, skip.

T: Happen to your kids? Or yours?

Patsy: They're all different, Tone. My son Patrick? I love him to death but he can be a moody prick sometimes.

Silvio: Heather, you know, she was 15, she went through a rough patch.

Patsy: Jason, same thing. And he's got the hyperactivity to boot.

Ray: My son too. The older one, James.

Paulie: He tried to kill himself?

Ray: No. I don't know. He gets the blues.

Silvio: The important thing is A.J.s getting the help he needs. Whatever it is, I'm sure it's chemical imbalance.

Paulie: Ask me, it's all these toxins they're exposed to. It fucks with their brains. Between the mercury in fish alone, It's a wonder we're not having more kids jumping off bridges.

I denne scenen er det semiotiske systemet mafiaen representerer, signifikantfattig når det kommer til selvmord og selvmordshandlinger. Det er vanskelig for Tony og Tonys menn å snakke om selvmordsforsøket. Først forsøker Paulie å vise omsorg ved å spørre om Tony er sulten, deretter prøver de alle å normalisere det, først gjennom kommentarer som "A lot of pressure on kids today", deretter gjennom personlige historier (som ikke har samme alvorlighetsgrad) for å prøve å allmenngjøre det. Til sist prøver de å ufarliggjøre det ved å finne et nøytralt signifikat som ikke fornærmer Tony, verken gjennom årsaksforklaringer som er knyttet til hans oppdragelse, hans gener eller A.J.s personlighet. Signifikatet de finner er "chemical imbalance", og bakgrunnen for denne kjemiske ubalansen er "all these toxins they're exposed to". Følelser er tradisjonelt knyttet til svakhet i mafiakulturen og tegn knyttet til følelser holdes unna. Selvmordsforsøket til Tony Sopranos sønn er et tegn med en innholdsside for stor til at de klarer å hankses med den, ergo reduseres det til "chemical imbalance" som er en håndterlig størrelse.

I den neste scenen, som jeg har referert til tidligere, har selvmordsforsøket fått et helt annet signifikat. Carmela rydder ut av oppvaskmaskinen. Tony kommer ned trappa i

morgenkåpa og setter seg ved kjøkkenbenken. Carmela skjenker opp kaffe til han. Tony skyver kaffekoppen vekk og gnir seg i panna.

T: I can't fuckin' shake it.

C: Shake what?

T: I'm depressed.

C: Excuse me?

T: I'm depressed.

C: I'm telling you, don't you start now.

T: What does that mean?

C: It means what it means. I have enough on my plate. I don't need you adding to it with your bullshit.

T: Bullshit? It's an illness. And it's fucking hereditary.

C: Thank you, I know. I am intimately acquainted with the Soprano curse. Your father, your uncle, your great-grandfather who drove the donkey cart off the road in Avellino, all of it.

T: You think it's a joke?

C: Am I laughing?

T: Then what are you saying?

C: He didn't get it from my family, that's all I'm gonna say.

T: Your family don't even talk. Your father's so bottled up it's a wonder he's even got a stomach left.

C: As opposed to yours?

T: My father was out-front about what bothered him.

C: Right! With a bullet through your mother's beehive hairdo!

T: Oh, I knew it! I was wondering how long it was gonna take for you to throw that at me!

C: You're amazing, you know that? In high-school, you were the happy-go-lucky rascal, the comedian, the rascal. But all of that was bullshit, wasn't it?

T: Poor you. She got married under false pretences.

C: You're playing the depression card until it is worn to shreds. And now you've got our son doing it.

T: Card, card?

C: You heard me.

T: So it's all me, eh, our sonny boy? You had nothing to do with it?

C: It wears you down, Tony. That's all I'm saying. Do you have any idea what it's like spending day after day with somebody who is constantly complaining?

T: Fuck you.

(Carmela tar av seg gullklokka hun nettopp har fått av Tony og kaster den på han, deretter forlater hun rommet. Tony plukker den opp og kaster den etter henne).

I denne krangelen mellom Tony og Carmela har tegnets innholdsside blitt hovedgjensstanden for krangelen: selvmordsforsøket er, ifølge Carmela, en del av "The Soprano curse", dvs. den familiære depresjonen. Carmela sparker beina under Tony ved å si at depresjonen egentlig bare er et tomt tegn (jfr. mitt tidligere eksempel). Tony vifter med "the depression card" når det passer han. Carmela kaller det "complaining", og sår tvil om hvorvidt det egentlig er depresjon eller bare en unnskyldning som fungerer som en blankofullmakt. Ifølge Carmela, har A.J. kopiert denne strategien av faren sin, og hun responderer ikke på Tonys uttalelser om at det er "an illness" og "hereditary". Det er dette jeg referer til i avsnittet "The Depression Card".

I terapitimen med Dr. Melfi har selvmordsforsøket fått ytterligere to potensielle signifikater: Dr. Melfi foreslår at selvmordsforsøket kan ha vært "a cry for help". Tony tolker det bokstavelig og feier forslaget til side med at "He did cry for help". I samtale med Dr. Melfi er signifikatet Tony selv foreslår "coward's way out"; selvmordsforsøket til A.J. betyr svakhet, og ifølge Tonys oppsummering, representerer A.J. endestasjonen i en lang rekke med degenerering: "My father and his panic attacks,

my fucking demented uncle, not to mention the other one, Eckley, the fucking retard”<sup>35</sup>: Samtalen mellom Tony og Dr. Melfi går som følger:

Melfi: It could have been a cry for help.

Tony: Aren't you listening? He did cry for help. He's lucky I came home and heard him.

M: I meant the botched attempt. On some level, he may have known that the rope was too long to keep him submerged.

T: Or he could just be a fucking idiot. Historically, that's been the case. Me and Carm were getting along so good too. My father and his panic attacks, my fucking demented uncle, not to mention the other one, Eckley the fucking retard.

M: You think there are other reasons why your son is so unhappy?

T: He's got the world by the balls, every fucking advantage, and he hits one little pothole and he goes into hysterics. Yeah, I know. I'm not taking the rap, not completely. She coddled him, his mother, I said it before. Every little problem, she's right there to pick him up and wipe off his tears on her apron strings.

M: Children need to feel safe.

T: I'm sure that made him into the man he is today.

M: Are you ashamed of him?

T: Yeah, actually I am. The coward's way out. Isn't that what they call it?

M: I think whoever said that didn't understand depression. But you do. Don't you?

(Tony svarer ikke, ser bare ut gjennom vinduet)

I samtale med Dr. Melfi, suspenderer Tony signifikatet "depression" til signifikanten "A.J.s selvmordsforsøk". Han skammer seg, og i tillegg til at han kaller selvmordsforsøket "the coward's way out" inneholder altså selvmordshandlingen familiesvakhet i flere generasjoner, bortskjemthet ("She coddled him, his mother") og "fucking idiot"; A.J. var rett og slett for dum til å klare å gjennomføre selvmordsforsøket. Terapien som semiotisk system, produserer som vi ser, en annen mening om A.J.s selvmordsforsøk.

---

<sup>35</sup> Tony refererer her til faren som Rabkin Hesh i sesong 1 avslører også led av de samme "panic attacks". "My fucking demented uncle" refererer til Uncle Junior som blir diagnostisert med Alzheimer og Eckley "the fucking retard" introduseres for Tony i en minneverdig scene, hvor Uncle Jun avslører for Tony at det eksisterte en tredje onkel, en tredje bror til Johnny og Corrado, som var tilbakestående.

Den fjerde scenen viser A.J. hos terapeuten sammen med Carmela og Tony. Dette er den eneste scenen hvor A.J. nærmer seg en slags forklaring på hva som har skjedd og bakgrunnen for forsøket:

A.J.: It's always what you think, isn't it? It's never how I feel (henvendt mot Carmela).

Tony: Poor you. It's all your mother's fault, isn't it?

A.J.: I didn't say that.

T: You're a mama's boy.

A.J.: You're gonna call me names now?

Carmela: No one is calling anyone any names.

A.J.: How about my confirmation? You called me an animal.

C: I did not!

A.J.: I was in the garage and you said: "What kind of animal smokes marijuana at his confirmation?"

C: He was using illegal drugs in the home.

A.J.: Did it ever occur to you that I might have been self-medicating?

T: Give me a break, will you?

A.J.: And how about second grade? You made me show up to school in that dorky raincoat. I got beat up because of it.

C: You would hole up in that room for hours.

(Tony ser ned og ser at han har blodrester og en tann festet til buksekanten som skriver seg fra forrige scene hvor han skambanket og torturerte Phil Leotardos mann Coco)

A.J.: Because I was never really secure how to express my feelings in that house. That's why.

(Det klippes og terapeuten ses sittende med en mappe mellom hendene, han har tydeligvis lest høyt fra Yeats-diktet)

C: What kind of poem is that to teach to college students?

P: Would you like to tell your parents what your grandmother said?



C: My mother?

A.J.: Grandma. Dad's Mom.

T: What did she say?

A.J.: That it's all a big nothing.

T: What is?

A.J.: Life.

T: That was her, all right.

C: Ok, fine, she said those kind of things.

A.J.: She sat up in bed... when she could hardly move. She could hardly breathe. She said in the end that your friends and family let you down, and that you die in your own arms.

C: When was this?

A.J.: When she was in that nursing home and you used to make me go see her.

A.J.s reaksjon her, blir nok et et eksempel på det jeg har vist tidligere: han forsøker å etablere en mening i seg selv og i tilstanden sin ved å ramse opp sigifikanter som kommer utenfra: først anklager han Carmela, etter at hun kalte han "an animal", deretter viser han til "the dorky raincoat" som førte til juling, og til slutt til Livias uttalelse "It's all a big nothing". Dette henger tett sammen med noe annet som kommer fram i denne korte scenen. Dette er nemlig også den eneste scenen der A.J. faktisk selv sier noe om hvorfor han forsøkte å ta livet av seg. Sett fra et semotisk perspektiv, uttrykker A.J. to ting: for det første at han mangler signifikanter ("I was never really secure how to express my feelings", han klarer ikke å produsere egne signifikanter til følelsen sine), og for det andre at han mangler signifikater ("It's never how I feel"). I disse to setningene, der A.J. forsøker å oppsummere selvmordsforsøket sitt, ender han opp med å uvitende demonstrere hva selvmordsforsøket faktisk handlet om: et semiotisk sammenbrudd. Den nødvendige og entydige koblingen mellom signifikant og signifikat har aldri vært til stede for A.J. *Anthony Junior mangler en egen stemme*. Sammenbruddet er resultatet av en lang prosess for A.J., der han aldri har klart å tilpasse seg de forskjellige tegnsystemene, og der han har mislyktes i å produsere en egen semiotisk plattform. Som vi ser, er de

tidligere scenene jeg har trukket fram (nattklubblivet og drapsforsøket på Uncle Jun) altså nøkkelscener i en prosess som leder fram til selvmordsforsøket i familiens svømmebasseng.

Samtidig kan man altså si at depresjonen og selvmordsforsøket, for A.J., blir den endelige og fatale misforståelsen i en tegnverden han ikke forstår. A.J. tror han her har funnet en løsning; endelig har han funnet en signifikant som bare er hans. Men, som vi ser, det er en misforståelse. Depresjon og selvmord er størrelser som aldri vil kunne gjeninnsette mening. De eneste signifikantene A.J. klarte å gjøre til sine egne, er meningsløse. Dette blir endelig demonstrert ved at selvmordsforsøket mislykkes: A.J. klarer ikke å ta livet av seg, og er dømt til å fortsette å leve i en verden han ikke klarer å avkode. Han må eventuelt forsøke å finne en annen mening ved tilværelsen.

I disse to analysene er det én vesentlig fellesnevner å peke på: det suicidale motivet. Begge karakterene jeg har analysert forsøker å dø for egen hånd. Makazian innhentes av sin sjonglering mellom de ulike systemene og erkjennelsen av dette. A.J. sjonglerer ikke. Der Makazian spiller de forskjellige systemene opp imot hverandre, ser ikke A.J. at det eksisterer en håndfull semiotiske systemer som er gjensidig utelukkende og som han må disponere og beherske. A.J. går under i denne flyten av tegn.

Jeg vil i det neste kapittelet diskutere hvordan disse to analysene av henholdsvis Vin Makazian og Anthony Jr. Soprano og deres respektive semiotiske sammenbrudd, kan ha praktisk overførbar verdi for selvmordsfeltet og selvmordsforskningen. Jeg vil også kort holde disse to analysene opp imot hverandre og se på ulikheter og likhetstrekk, for til sist å trekke inn filosofen Jean Baudrillard og hans tanker rundt meningsoppløsning som et tidstypisk trekk ved virkeligheten vi lever i.

# Kapittel 8: Collapsing into reality

---

Jeg vil i dette kapitlet forsøke å samle trådene og sammenføre det perspektivet jeg innledet oppgaven med, nemlig diskusjonen om fiksjon og virkelighet. Ved hjelp av post-modernisten Jean Baudrillard, vil jeg vise hvordan det semiotiske sammenbruddet også har blitt behandlet av teorien som en del av en samfunnsmessig tilstandsbeskrivelse. Temaet har m.a.o. blitt behandlet innenfor andre diskurser, og er et velkjent perspektiv innenfor post-modernistiske kretser. Jeg vil derfor i dette og det påfølgende kapitlet forsøke å besvare følgende spørsmål: Hva slags virkelighetsframstilling fremkommer i kjølvannet av analysen? Har disse virkelighetsframstillingene relevans i en utvidet kontekst? Hva slags kunnskap kan de tilføre selvmordsforskningen?

Jeg vil først begynne med kort å ta for meg Jean Baudrillard, hans nøkkelverk *Fatal Strategies* (1983) og begrepet *hyperreality* eller *hyper-virkelighet*. Deretter vil jeg se på Baudrillards tanker rundt semiotikken innenfor rammene av hyperrealitet, og hvordan dette perspektivet på semiotikk kan beskrive meningsdannelsens semiotiske vilkår på et annet plan enn beskrevet i de foregående kapitlene.

## **Jean Baudrillard og hyperrealiteten**

Den franske filosofen, sosiologen, kritikeren og post-modernisten Jean Baudrillard (1929-2007) utga i 1983 sin *Fatal Strategies* (Baudrillard 2007). I boken, som er en foruroligende samtidsdiagnose uten foreskrevet kur, åpner han med å beskrive et meningssammenbrudd: "Things have found a way of avoiding a dialectics of meaning that was beginning to bore them (...)" (Baudrillard 2007:7). Baudrillard beskriver en form for meningsoppløsning i post-moderniteten knyttet til bl.a. tegnkrakelering<sup>36</sup> som jeg mener har relevans i forhold til selvmordshandlingene som semiotiske sammenbrudd.

---

<sup>36</sup> Jeg bruker betegnelsen *tegnkrakelering* på prosessen hvor tegnet smuldrer opp og går i oppløsning.

Ifølge Baudrillard har det oppstått en *ny* dialektikk i samtiden hvor alle tilstandene er skrudd til ti hakk, istedenfor at de eksisterer anti-tetisk til hverandre. Verden er ikke lenger organisert i opposisjoner. Eksempel:

"We will not oppose the beautiful to the ugly, but will look for the uglier than ugly: the monstrous. We will not oppose the visible to the hidden, but will look for the more hidden than hidden: the secret. We will not be looking for change, and will not oppose the fixed to the mobile; we will look for the more mobile than mobile: metamorphosis. We will not distinguish the true from the false, but will look for the falsier than false: illusion and appearance...." (Baudrillard 2007:25-26)

Samtiden er forbi stadiet av fremmedgjøring. Mennesket føler seg ikke lenger fremmedgjort, men er fanget i en søken etter stadig mer kraftfulle, intense versjoner av fenomenene, uavhengig av dets innhold eller kvalitet:

" (...) the truer than true, the more beautiful than beautiful, the realer than real – is assured of having an effect of verto independent of any content or quality of its own. This effect today tends to become our only passion. A passion for intensifying, for escalation, for an increase in power, for ecstasy – for any quality at all, provided that, ceasing to be relative to its opposite (the true to the false, the beautiful to the ugly, the real to the imaginary) it becomes superlative, positively sublime, as if it had absorbed all the energy of its opposite. " (Baudrillard 2007:27)

Resultatet er en prosess som kan minne om kreft: "the revenge of growth in excrescence" (Baudrillard 2007:33). Baudrillard beskriver en virkelighet som hele tiden søker å strekke seg, fornye seg, bekrefte seg, intensivere seg - og som ender opp som tomhet. Ett eksempel Baudrillard ofte benytter seg av, er kunsten: "Yet this is precisely how and where today's art seeks to go beyond itself, to deny itself, and the more it seeks to fulfill itself in this way, the more hyperreal it becomes and the more it transcends itself towards its empty essence" (Baudrillard 2007:28). Ett annet av Baudrillards eksempler, er Exxon<sup>37</sup>: "Exxon: the American government asks the multinational for a general report on all its activities throughout the world. The result is twelve volumes of a thousand pages each, which would take years of work to read, let alone analyze. *Where is the information?*" (min kursiv, Baudrillard 2007:32) Informasjonen har oppløst seg i seg selv, transcendert inn i tomheten, og endt opp med å bli informasjonsløs. Meningen forsvinner, substansen glipper mellom hendene på oss, fenomenene oppløser seg selv foran øynene våre. Hva slags virkelighet gjenstår da?

---

<sup>37</sup> Exxon er en industrigigant som bl.a. er "the parent of Esso, Mobil and ExxonMobil companies around the world" og "the world's largest publicly traded international oil and gas company" (URL 12.4.2011: <http://www.exxonmobil.com/Corporate/about.aspx> ).

*Hyperrealitet*. Baudrillard beskriver tiden vi lever i som en *hyperrealitet*, en *hypervariant*. Fantasi og virkelighet glir over i hverandre. Verden har blitt en kopiverden som ikke engang seksualiteten unnslipper: "Sexuality does not fade into sublimation, repression and morality, but fades much more surely into the more sexual than sex: porn, the hypersexuality contemporaneous with the hyperreal" (Baudrillard 2007:30).

Hva har egentlig skjedd?

### **Tegnenes inkoherens**

I hyperrealiteten har det oppstått en situasjon hvor referansene snylter på hverandre; "all living of each other and at each other's expense" og resultatet er at "an excrescent system of interpretation develops with no relation to its objects. All this comes from a headlong flight forward from the hemorrhage of objective causality" (Baudrillard 2007:31). Tegnene har begynt å definere seg i forhold til hverandre istedenfor til virkeligheten; signifikanten har løsrevet seg fra signifikatet, og resultatet er at tegnsystemet lukkes rundt seg selv og blir selvreferensielt. Som Jørgen Riber Christensen sier i *Multimedier og det postmoderne*: "Signifiant bliver vigtigere end signifié, eller man kan sige, at virkeligheden træder i baggrunden til fordel for, hvad der traditionelt kun var et tegn på virkeligheden. (URL 22.3.2011: <http://www.hum.aau.dk/~riber/hyper.htm>) Tegnets uttrykkside har fortrenget tegnets innholdsside. Resultatet er en slags signifikant-verden, en variant av A.J.s "signifikant-verden", hvor tilstanden omfatter oss alle. Hos Baudrillard er dette betegnende for en hel sivilisasjon og kultur hvor meningen er truet.

Dette jeg tidligere har kalt tegnkrakelering, skjer i lys av en virkelighet som ikke lenger representerer seg selv, men en slags "kopi-virkelighet" hvor vi har mistet tilgangen på originalen. "Every event is today virtually inconsequential, open to all possible interpretations, none of which could determine its meaning", sier Baudrillard (Baudrillard 2007:36) og peker på at i hyperrealiteten har alle tolkninger blitt like relevante, på bekostning av meningsdannelsen. Hvordan har dette skjedd?

Virkeligheten, som hele tiden har vært hovedreferansekilden, har oppløst seg i seg selv. Som en blanding av fantasi og virkelighet, kopi og original, simulering og

ekstase, makter ikke virkeligheten lenger å la seg unnfange med tegn. Dette har konsekvenser for tolkningsvirksomheten, dvs. meningsdannelsen: all tolkning blir en anarkistisk virksomhet i hovedreferansekildens (les: signifikatets) fravær. Når vi kun omgir oss med signifikanter uten referens, skaper alle tegn potensielt like mye og potensielt like lite mening. Slik jeg forstår Baudrillard, er vi inne i en slags kompensasjonsprosess, hvor vi i mangel på signifikater forsøker å kompensere gjennom å omgi oss med stadig flere antall signifikanter.

Baudrillard er vag i sine beskrivelser av denne prosessen. Ifølge Baudrillard, er startpunktet for denne prosessen vanskelig å tidfeste, men han antyder at den post-moderne situasjonen stammer fra "a headlong flight forward from the hemorrhage of objective causality" (ibid.), dvs. den feilslåtte troen på objektiv kausalitet. Slik jeg forstår han, antyder han at dagens meningsanarki er resultatet av en feilslått tro på fasttømrete koblinger mellom signifikant og signifikat, noe som også gjør mening til en konstant, stabil størrelse. Hyperrealiteten avdekker imidlertid at dette ikke er tilfelle: forholdet mellom uttrykk og innhold er skjørt og meningsdanning er relativt, fullkomment avhengig av avsender / mottaker. I tillegg til å antyde bakgrunnen for hyperrealiteten, beskriver Baudrillard også et dødpunkt, en tilstand hvor utviklingen ikke kan reverseres: "Dead point\*: the dead center where every system crosses this subtle limit of reversibility, contradiction and doubt and enters live into noncontradiction, into its own exalted contemplation, into ecstasy..." (Baudrillard 2007:33) Hos Baudrillard er dette dødpunktet et slags *point of no return* som ingen systemer kan unngå. Derfra og ut, spinner systemet inn i ekstasen.

Baudrillards tekst er en sosiologisk tilstandsanalyse, en post-moderne virkelighetsbeskrivelse, en tekst han skriver som i form og innhold skal sette på begrep noe som ikke lenger lar seg sette på begrep. Det er en kulturell meningskollaps Baudrillard tegner opp, og denne meningskollapsen beskrives som følger:

"Every event is today virtually inconsequential, open to all possible interpretations, none of which could determine its meaning: the equiprobability of all causes and of all consequences – multiple and aleatory imputation. If the waves of meaning, if the waves of memory and historical time are receding, if the waves of causality around the effect are fading (...) it is because light is slowing down, because somewhere a gravitational effect is forcing the light from the event, the light which carries the event's meaning beyond itself, bearing messages, to slow to a standstill (...)" (Baudrillard 2007:36-37)

Senere kaller Baudrillard dette *oversignifisering* eller "oversignifying" på engelsk. Tolkningen skjer for tolkningens egen skyld, og tegnet har løsrevet seg fra det den skal representere (virkeligheten); tegn uten noe egentlig innhold og uten referens. Sammenhengen mellom signifikant og signifikat er ikke lenger tilfeldig (arbitrær), men har blitt *likegyldig*. I hyperrealiteten gjenstår kun *simula*, "the truer than the true (...)" simulation" (ibid.). Uten den nødvendige forankringen til virkeligheten, er *simulering* den eneste virksomheten, dvs. en form for signifikantutveksling, hvor enhver tolkning medfører gyldighet. Denne gyldigheten eller verifiseringen av alle fenomener kan passere fordi signifikatet er borte: tegnene behøver ikke lenger å referere til en virkelighet. Hva slags innflytelse og konsekvenser får dette for meningsdannelsen?

Denne "sannere-enn-sant"-utviklingen gjør mening lite tilgjengelig og meningsdannelse vanskelig. Baudrillard hevder: "When everything is oversignified, meaning itself becomes impossible to grasp. When all values are overexposed, in some kind of indifferent ecstasy (...) it is the very credibility of the value which is annihilated" (Baudrillard 2007:85). Det skjer en slags devaluering av meningen etterhvert som signifikantinflasjonen (eller "oversignifiseringen") griper om seg, og til syvende og sist en devaluering av verdisystemet som sådan, for hvordan kan verdisystemet gi mening når meningen er simulering av mening?

Satt i et større system, betyr denne kollapsen at meningsproduksjonen i dagens virkelighet er truet. Meningsvilkårene er under kontinuerlig press, noe som kan spores tilbake til semiotikken. Det semiotiske sammenbruddet på samfunns- og kulturnivå, er det Baudrillard har kalt "*the end of the signifier / signified dialectic*" (min kursiv, URL 22.1.2011: <http://plato.stanford.edu/entries/baudrillard/> ). Slik jeg forstår det, har det skjedd to parallelle bevegelser: virkeligheten har løsnet fra seg selv og signifikanten har løsnet fra signifikatet. Virkeligheten har blitt en virkelighet som er vanskelig å gjengi "ekte" ("impossible to grasp"), fordi den simulerer seg selv. Virkelighetsfremstillingene har blitt parodierte vrengebilder av virkelighet, "the truer than true". Samtidig har signifikant og signifikat koblet seg fra hverandre. I det siste tilfellet, betyr det at semiotikken har spilt fallitt. Vi står i en virkelighet hvor tegnene har mistet evnen til å representere virkeligheten og virkeligheten har mistet evnen til å representere seg selv.

*The Sopranos* åpner med Tony Sopranos virkelighetsbeskrivelse: "It's good to be in something from the ground floor. I came in too late for that, I know. But lately, I'm getting the feeling that I came in at the end. The best is over." (1:1). Melfi responderer med replikken "Many Americans, I think, feel that way". Dette perspektivet som uttrykkes her, er ikke ulikt perspektivet Baudrillard fremmer i sin beskrivelse av livet i hyperrealiteten:

"Two alternatives, equally possible: nothing has yet happened, our happiness comes from nothing having really begun (liberation, revolution, progress) – finalist utopia. *The other eventuality is that everything has already happened. We are already beyond the end.* All that was metaphor has already materialized, collapsed into reality. This is our destiny: the end of the end. We are in a transfinite universe." (min kursiv, Baudrillard 2007:96)

Hensikten med denne sammenføringen er å vise at det eksisterer en utbredt oppfatning om at samfunnet og kulturen har gjort meningsproduksjon vanskelig, og at en vesentlig del av dette kan sies å ha røtter i semiotikken: dagens tegnproduksjon skaper dårlige vilkår for meningsdannelsen. Baudrillard berører en rekke av de samme problemstillingene jeg har pekt på i kapittel 6 og 7, men i lys av en samfunnsmessig utvikling. Ved å vise til Jean Baudrillard, ønsker jeg å underbygge at Makazian og A.J.s skjebne, kan leses inn i en større sosial sammenheng. Med disse vilkårene for meningsproduksjon og sameksistens som Baudrillard skisserer, kan semiotiske sammenbrudd like gjerne knyttes til (semiotiske) samfunnsstrukturer som til avgrensede semiotiske systemer på individ- og systemnivå.

### **Innvendinger mot Baudrillard**

Det kan være greit å notere seg noen hovedargumenter fra kritikken av Baudrillards tenkning rundt hyperrealiteten. En vesentlig innvending er at han ikke levner mennesket noen mulighet til å påvirke og endre denne tilstanden, denne hyperrealiteten. Baudrillards beskrivelser er like tekniske som virkeligheten han forsøker å beskrive, men det er i stor grad en beskrivelse uten liv, uten karakterer, uten muligheter for endring. Han åpner ikke for at denne tilstanden kan endre seg gjennom menneskelig påvirkning. Vi befinner oss ved "the end of the end" (ibid.).

En annen mulig innvending, er at den hyperrealistiske virkeligheten i stor grad er begrenset til vestlig kultur og i mindre grad til kulturer som ikke har nådd det samme



stadiet av teknologisk utvikling. Baudrillard tar heller ikke høyde for at en globaliseringsprosess er en dialektisk prosess, at det er uforutsigbart hvordan hyperrealiteten vil reagere i møte med mindre utviklete systemer og når dette vil skje. Det ville vært interessant å vite om Baudrillard ser for seg at et meningsløst system *per se* kan tilføres mening på noen måte og om hyperrealiteten virkelig representerer endepunktet. Det som umiddelbart slår meg, er hvorvidt en restitusjon av tegnet er mulig og hvorvidt dette vil få konsekvenser på samfunnsnivå. Baudrillard tar ikke høyde for historiens tilbakevendende paradigmeskifter, som har blitt utløst av opprør, revolusjoner, kamp eller politiske programmer: "Eventually, Baudrillard will take his analysis of domination by signs and the system of objects to even more pessimistic conclusions where he concludes that the thematic of the "end of the individual" sketched by the Frankfurt School has reached its fruition in the total defeat of human subjectivity by the object world" (URL 22.1.2011: <http://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>) .

Et annet spørsmål av mer meta-karakter, er hvorvidt Baudrillard kan gjøre seg forstått innenfor en kultur hvor tegnene har kollapse; hvilke mekanismer gjør seg gjeldende for at Baudrillards tegn skal bli forstått? Kan ikke disse mekanismene ses på som et bevis på en meningsrest, at rester av tegn har overlevd og fortsatt kan konstituere mening?

Disse innvendingene til tross, fastholder jeg mitt syn på at Baudrillards tenkning har en essens som er vanskelig å avskrive.

# Kapittel 9: Analogier

---

Jeg har med kapittelet om Baudrillard begynt bevegelsen fra *The Sopranos* til virkelighetsbeskrivelser som tar for seg meningsbrudd. Kapittel 8 er et eksempel på hvordan teorien har fanget opp dette semiotiske sammenbruddet og satt det på begrep, mens dette kapittelet vil fortsette denne bevegelsen, og vise til aktuelle analogier som har vært omtalt innenfor selvmordsforskningen og i media.

Jeg har valgt å organisere dette kapittelet i tre nivåer: samfunnsnivå, systemnivå og individnivå. Min påstand er at det semiotiske sammenbruddet, som vist i kapittel 6 og 7, manifesterer seg på ulike nivåer utenfor *The Sopranos*-universet, og jeg ønsker å vise hvordan alle tre nivåene er relevante i forhold til empirien jeg har benyttet meg av i denne oppgaven.

Samfunnsnivået er ment å korrelere til nivået Baudrillard beskriver i sin *Fatal Strategies*, et overordnet, samfunnsmessig perspektiv som fanger opp tendenser i samtiden, mens systemnivået tar for seg ulike semiotiske systemer, slik jeg beskriver disse i kapittel 5. Det eksisterer i den virkelige verden en rekke paralleller til tegnsystemene som beskrives i *The Sopranos*, og disse systemene skaper forskjellige meningsstrukturer. Til sist vil jeg vise til individuelle historier fra virkeligheten som kan sammenliknes med de semiotiske sammenbruddene jeg har beskrevet i tilfellene Makazian og A.J. Som enkeltskjebner og fortellinger om selvmord og selvmordshandlinger, har de røtter i en felles, kollektiv referanse, som gjør at de to fiktive karakterene skaper gjenklang hos seerne, til tross for innbyrdes ulikheter. Hvilke virkelighetsanalogier har vi som gjenspeiler disse to karakterene? Hvor overskridende er perspektivet i *The Sopranos*? Har det relevans i virkeligheten utenfor? Dette kapittelet vil forsøke å besvare disse spørsmålene.

## **Samfunnsnivå**

Følelsen av iscenesettelse og uvirkelighet er en utbredt følelse, hvis vi skal holde oss til Baudrillard, og det er vanskelig å forutsi hvordan teknologien og menneskesinnet

vil utvikle seg i framtiden. Det eneste som er sikkert, er at hastigheten øker, og jeg tror det er stor sannsynlighet for at barna av dotcom-generasjonen i den vestlige verden som vokser opp med velferdsstaten i ryggen, kan komme til å oppleve oversignifisering som et utbredt problem. For femten-tyve år siden representerte tv den store samfunnstrusselen for den yngre generasjonen, i dag er det internett og det ukontrollerte tilfanget av informasjon og inntrykk nettet tilbyr.

Uten at jeg skal spekulere i den komplekse bakgrunnen for en rekke selvmordspakter inngått over internett, er det en kjensgjerning at internett åpner opp for at slike pakter lettere kan inngås (eks.: URL 31.3.2011: <http://www.tv2nyhetene.no/utenriks/joanne-og-steve-inngikk-selvmordspakt-paa-nett-3295547.html> ). I 2007 ble det første selvmordet publisert på nettet, noe som viser hvordan internett griper inn i folks liv på stadig nye måter (31.3.2011:

<http://pub.nettavisen.no/nettavisen/utenriks/article945134.ece>). Internett åpenbarer uendelige muligheter til å iscenesette seg selv og å være anonym, men fortsatt delta. Lefling og flørting med iscenesettelse av egen død er åpenbart en arena internett tilbyr i kraft av sine sosiale fora. Selvmordsdiskurser inngår i dag som en del av den sosiale mediediskursen hvor grensene mellom det offentlige og det private viskes ut. Muligheten til å være anonym med større kontroll over tegnene som utveksles, skaper et virtuelt rom hvor man kan opptre nytt og annerledes, i tillegg til at dristighet tilsynelatende belønnes (taushet belønnes sjelden på nettet). Jeg tror denne pågående iscenesettelsen lett skaper en avstand til det som uttrykkes (signifikanten), tilsvarende Baudrillards oversignifiserings-begrep. Om det som uttrykkes har løsnet fra innholdet i det er, som Baudrillard sier, likegyldig. Hvis man i sin facebook-profil kan velge hvordan man skal framstå, er det underordnet om det er representativt for hvem man egentlig er og hvordan man egentlig lever.

Slik tilfellet er med A.J., blir verden lett en overveldende strøm av sanseintrykk hvor selvopplevelser, fiksjon, media / sosiale medier og andres fortellinger puttes i den samme gryta. A.J. klarer ikke å skille ut forskjellige kategorier for virkelighet, og opplever virkeligheten som en blanding av mytiske fortellinger om mafiaen, inntrykk fra internett, musikk, tv og et overfladisk liv (fullt av rus) på byen. "Virkelighetsnære" opplevelser blir fremmede, og A.J. reagerer mer på endringer i nyhetsbildet enn tap i nære relasjoner (f.eks. bestemorens dødsfall og Christopher Moltisantis død). Det er uklart i hvilken grad A.J. forstår omfanget av sitt eget selvmordsforsøk; er det

selvmordsintensjonen (signifikat) som kommer til uttrykk gjennom selvmordsforsøket (signifikant) eller forsøker han bare å iscenesette en følelse? Det er ikke umulig at A.J. først og fremst forsøkte å kopiere et uttrykk for meningsløshet og lidelse som han har lært av omverdenen. Baudrillards tenkning rundt "oversignifisering" og hyperrealiteten som en "kopi-verden", har en rekke likhetstrekk med det jeg har valgt å kalle A.J.s "signifikant-verden". A.J. omgir seg etter hvert kun med signifikanter hvor signifikantene ikke henger sammen med virkeligheten. Baudrillard har beskrevet fenomenet: "an excrement system of interpretation develops with no relation to its objects" (2007:31). Jeg har også i kapittel 7 forsøkt å vise hvordan A.J.s tolkninger av systemene rundt ham foregår uten innsikt i tegnenes egentlige eller "opprinnelige" mening.

Et annet beslektet fenomen som bør nevnes, er rollespill i betydningen RPG (Role-playing Game). RPG har et stadig voksende marked, og essensen i rollespill, det være seg virtuelle eller *live* rollespill, er å skape en alternativ virkelighet. Det har vært økende fokus på risikoen ved rollespill, og voldsforsker Kåre Pettersen hevder at uten oppfølging kan rollespildeltakere risikere å oppleve "en kortvarig realitetsbrist og risikerer å havne i en farlig psykoseliknende tilstand" (URL 29.3.2011: <http://www.idag.no/aktuelt-oppslag.php3?ID=2534> ). Isolert sett kan dette bidra til at grensene mellom spill og virkelighet, identitet og roller, uttrykk og innhold, går i oppløsning. Generelt er dette en problemstilling som kan sies å være felles for både Makazian og A.J., ettersom de begge mislykkes hver på sin måte. Ett aspekt ved hyperrealiteten er at spillet tar overhånd og livet får et skjær av uvirkelighet (jfr. Baudrillards Disneyland-analogi); spillet blir til slutt den eneste virkeligheten. Særlig det siste er aktuelt i tilfellet Makazian, hvor selvmordet blir veien ut av spill-tilværelsen. Med selvmordet har Makazian "collapsed into reality" (Baudrillard 2007:96); døden blir den eneste måten han kan gjenoppta kontakten med virkeligheten på og representerer således veien ut av "the transfinite universe" (ibid.).

Sherry Turkle sammenfører disse to perspektivene, idet hun beskriver både det postmoderne perspektivet til Baudrillard og rollespill-kulturen i sin *Life on the screen: Identity in the age of Internet* fra 1995. Turkle har intervjuet en stor mengde mennesker som lever sine liv gjennom fiktive identiteter og rollespill på internett. Hennes argument er at internett med sine rollespill, har gjort postmoderne beskrivelser av kulturen til virkelighet: "Just as they recognize that the computer

screen is merely a play of surface simulations to be explored, so they come to see reality the same way" (URL 11.4.2011: <http://www.transparencynow.com/turkle.htm> ).

Kategoriene endres: virkeligheten handler om overflater og erkjennelse skjer gjennom overflater. På denne måten reduseres virkeligheten til "a play of surface simulations" og skiller seg ikke nevneverdig ut fra de andre overflatene eksponert gjennom pc-skjermen. For rollespillutøverne, representerer RL (Real Life) kun et annet modus, en annen overflate, et annet "role-playing game" (ibid.). Denne virkelighetsoppfatningen får konsekvenser for identiteten: " (...) MUD players also discover that the idea that they are a unified self is also another fiction. By engaging in endless role-playing games, they come to see that they can be many selves and that none of those characters is any less real than what they think is their true self -- all are there to be played out and explored" (ibid.). Virkeligheten er redusert til "just another window" (ibid.) som man kan velge bort og erstatter med et annet vindu når man måtte ønske. Det samme skjer med identiteten.

Tegntilfanget i dag er uendelig, fordi mediene er flere og tilgjengelige for alle, samtidig som materiell velstand gir et uendelig spekter av signifikanter. Sherry Turkles forskning gir et bilde av nok en variant av en "signifikant-verden" (jfr. kapittel 7), hvor virkeligheten organiseres i overflater (signifikanter). Tilfanget av *signifikater* er imidlertid begrenset. I tilfellet A.J. Soprano skaper teknologien en enda dårligere selvforståelse og bidrar til ytterligere fremmedgjøring, all den tid han må forholde seg til Real Life. A.J. lar seg fullstendig overvelde av verdens grusomheter og klarer ikke å sile de inntrykkene han får; han mister evnen til å skille mellom hva som kommer innenfra og hva som kommer utenfra. For mange unge mennesker er dette blitt en ikke uvanlig tilstand, hvor uvirkelighetsfølelsen, oversignifiseringen, iscenesettelsen gjennom ytre markører og koblingen mellom uttrykk og innhold har blitt, for å si det med Baudrillard, "likegyldig". Dette er et av kjennetegnene ved hyperrealiteten: ikke-sentrale tegn overtar og blir sentrale. Den kontinuerlige strømmen av tegn gjør det ekstremt krevende å skille mellom hva som er hva, hvilke ledestjerner man skal følge og hvilke idealer man skal forsøke å oppfylle. Turkles beskrivelser bidrar til å kaste lys over A.J.s meningssammenbrudd, noe som blir særlig tydelig i det mislykkete drapsforsøket på Uncle Junior og det mislykkete selvmordsforsøket i bassenget. Virkeligheten fremstår som en overflate – helt til A.J. bryter overflaten og holder på å dø.

## **Systemnivå**

De semiotiske systemene jeg har beskrevet i kapittel 5, representerer i hovedsak en organisering av meningsdannelsen slik den gjerne opptrer i koder og ulike kulturer / miljøer. Denne beskrivelsen kan lett gi et inntrykk av en skjematisk, strukturalistisk forståelse med begrenset gyldighet, ettersom disse fire systemene beskrives inngående. Denne systembeskrivelsen er imidlertid i seg selv viktig, fordi hovedformålet med en slik organisering, er å avdekke hvordan signifikanter og signifikater produserer mening ulikt innenfor ulike systemer. Man kan tenke seg en parallell til ulike arenaer mennesket opptrer på, både innenfor rammene av et hverdagsliv, men også i et livsløps-perspektiv. For de fleste foregår tilpasningen til de forskjellige systemene forholdsvis uproblematisk, men for de som faller utenfor, kan dette få store konsekvenser. I enkelte systemer er det også slik som jeg beskriver i kapittel 5, at meningsproduksjonen innenfor de forskjellige systemene kan gå så langt som at det ene tegnsystemet utelukker det andre.

Berit Rustad beskriver en slik situasjon i sin bok *Psykiatriens samfunn* (Rustad 2007). Rustad kaller det imidlertid "kulturkonflikter", dvs. konflikter mellom (i hennes tilfelle) bygdekultur og den såkalte "psykiatriske kultur", hvor de kulturelle forståelsene av den psykiske lidelsen er forskjellige og delvis gjensidig utelukkende. Rustad tar utgangspunkt i seg selv og sin pasienthistorie, og beskriver bygdekulturen og den sykdomsforståelsen som hersker her, på følgende måte: " (...) personer som utsettes for belastninger i form av tap, fastlåste konflikter eller trusler om tap av sosial posisjon, reagerer med fysiske symptomer som smerter, søvnproblemer og utmattelse." (URL 22.3.2011: [http://www.tidsskriftet.no/?seks\\_id=1596943](http://www.tidsskriftet.no/?seks_id=1596943) ). Det er vanlig at fastlegen ikke finner noen fysisk forklaring på disse symptomene, og pasienten henvises da ofte videre til psykiatrien. I møte med psykiatrien, opplever imidlertid pasienten at hennes "bygdetegn" i møte med det psykiatriske tegnsystemet, blir forstått fullstendig annerledes, nemlig at "personen forteller som om det dreier seg om forhold ved personen selv – avvikende atferd og reaksjonsmåter, mangelfullt utviklede mestringsstrategier, dårlig selvbylde, falske forestillinger" (ibid.). En eventuell fastholdelse av egen kulturforståelse, dvs. at pasienten fortsetter å beskrive seg selv og sin egen sykdomstilstand med de tegnene som er vanlig innenfor bygdekulturen, vil kun forsterke psykiatrisystemets meningsdannelse rundt pasientens tilstand. Psykiatrien vil se på pasienten som enda

mer fastlåst, og derfor enda sykere. Psykiatriens tegnsystem og meningsdannelse knyttet til sykdom, er ifølge Rustad, et tegnsystem som ikke er tilpasset de øvrige tegnsystemene. Slik jeg forstår situasjonen Rustad forsøker å beskrive, er det mulig å lese disse semiotiske systemene på følgende måte: koblingen mellom signifikant og signifikat på bygda er annerledes enn i psykiatrien. Signifikantene "smerter", "søvnproblemer" og "utmattelse" har på landsbygda signifikatene "tap, fastlåste konflikter eller trusler om tap av sosial posisjon". I psykiatrien har disse signifikantene endret innhold og dreier seg ikke lenger om eksterne forhold, men kobles til "avvikende atferd og reaksjonsmåter", "mangelfullt utviklede mestringsstrategier", "dårlig selvbilde" og "falske forestillinger".

Anmelder av boken Henning Herrestad beskriver dette som et umulig valg, et "catch 22" hvor pasientene må velge mellom å bli "ansett som lite samarbeidsvillige og med liten sykdomsinnsikt" (hvis de velger å fastholde sin egen kulturelle forståelse) eller å "se seg selv som udugelige" (hvis de overtar den psykiatriske kulturens forståelse). Dette korte eksempelet kan, som nevnt, være en god parallell til de semiotiske systemene beskrevet i kapittel 5, og viser samtidig hvor ulikt mening produseres innenfor forskjellige semiotiske systemer.

Berit Rustads opplevelser har en rekke likhetstrekk med Vin Makazians systemerfaringer: Makazian opplevde også, i krysspresset fra de ulike semiotiske systemene, å miste evnen til å fastholde seg selv. Tilstedeværelsen av flere gjensidige utelukkende semiotiske systemer hvor meningsbruddet også berører direkte egen selv- og identitetsforståelse, kan lett tenkes å få store konsekvenser. Jeg synes Rustads erfaringer peker på hvor lite bevisste vi er rundt de semiotiske systemene vi omgir oss med, og samtidig hvor store følger det kan få for enkeltindividet. I Rustads tilfelle rammer den ulike meningsdannelsen henne, i forhold til selvforståelse, helse og behandlingstilbud. Eksempelet viser at de semiotiske systemene i høyeste grad også er operative utenfor *The Sopranos*, og Rustads erfaring kan kanskje sammenliknes med både Makazian og A.J.: hun har Makazians blikk for at systemene finnes, samtidig som hun opplever A.J.s avmakt.

## Individnivå

Baudrillards tankegods angriper kampen i det moderne; en kamp for å etablere mening og unngå meningsoppløsningen. Han gjør dette fra et semiotisk perspektiv, ved å hevde at dette dreier seg om en oppløsning på et overordnet tegnplan. Istedenfor å starte på individnivå, trekker Baudrillard en linje mellom semiotikken og kulturen. Baudrillard berører imidlertid ikke individplanet særlig nøye, og det er uklart hvordan mennesket innenfor disse rammene av hyperrealitet lever. Utfra Baudrillards beskrivelser, vil jeg hevde at problemene til Makazian og A.J. nettopp er "hyperreelle" problemstillinger.

Makazian har flere analogier i virkeligheten. Mennesker som lefler med ulike, belastede kriminelle miljøer og som hele tiden beveger seg langs en knivsegg, har vi mange eksempler på. Ikke sjelden resulterer slike opplevelser i at vedkommende opplever et meningstap i ettertid. Hvor gjør man av seg når alle systemer og meninger er uttømt og desillusjonen suspenderer alle gjemmesteder?

Første gangen jeg så Vin Makazians selvmord i *The Sopranos*, tenkte jeg på "finansakrobaten" Ole Christian Bach, hvis selvmord fikk store oppslag i norske medier. Bach var en velkjent norsk bedrager, som bl.a. slo seg opp gjennom pyramidespill og rundluring av norske investorer, og mot slutten var han etterlyst i 182 land (URL 7.4.2011: <http://www.dagbladet.no/nyheter/2004/12/17/417819.html> ). Bach hadde brukt posisjonen sin for det den var verdt; han var en mester i å lese spillet og manipulere signifikantene. Det ble sagt at han hadde torpedoer (Hell's Angels) i hælene, og etter å ha gjemt seg i utlandet over lengre tid, endte Bach med å ta livet av seg etter en biljakt i Sverige.

Selv mord og selvmordsatferd med Makazianske likhetstrekk representerer mindre av en "gåte" enn A.J. Ole Christian Bachs selvmord utløste ingen "bølger av sjokk" eller fikk Dagbladets lesere til å reagere "med sjokk og vantrø". Selvmordet fremstod bl.a. som en løsning på et uoverstigelig problem, en konsekvens av at man har "brent lyset i begge ender". I likhet med Makazian, ble Bach innhentet av sitt "opprinnelige" tegnsystem; i hans tilfelle det kriminelle miljøet, i Makazians tilfelle politimiljøet. Bach valgte å dø som en kriminell, Makazian valgte å dø som politimann. Begge behersket ulike semiotiske systemer og hadde spilt spillet på overtid. Motforestillingerne til selvmord som løsning ble fremmet: Tony Soprano stilte spørsmålsteget ved



Makazians valg ved å peke på at Makazian trolig ville sluppet unna med å bli permittert for en periode og senere overført til en annen "unit". Bach skulle også visst at det ikke var Hell's Angels han hadde i hælene, men politiet; utfallet ville kanskje blitt annerledes. Eller kanskje ikke.

Vi ser, i sammenlikningen mellom Ole Christian Bach og Vin Makazian, hvordan også de andre analoge nivåene legger seg oppå hverandre: til stede i dette perspektivet kan også skimtes de ulike semiotiske systemene for meningsproduksjon og konturene av hyperrealiteten. Bach levde mot slutten i en av hyperrealitetens manifestasjoner, ikke ulik Baudrillards Disneyland, nemlig Dubai (URL 12.4.2011: <http://www.dagbladet.no/nyheter/2004/12/17/417819.html> ). Bach beveget seg mellom de gjensidig utelukkende systemene finansverdenen, det kriminelle miljøet og den "sivile" verdenen. I Bachs tilfelle, var det trolig flere semiotiske systemer på spill enn i Makazians.

Sammenliknet med Makazian er selvmordsatferd á la Anthony Jr. mye vanskeligere å lese. Meningskollapsen er så grunnleggende, meningen har kanskje aldri vært etablert, og er vanskelig å forstå, vanskelig å like, tilsynelatende utilgjengelig for påvirkning. Kanalen er stengt. En umoden, introvert sentimentalitet som umerkelig skli over i depresjonsdyrking for plutselig å bli en selvoppfyllende profeti. Som jeg tidligere har sagt: en som ikke produserer noen mening, binder heller ikke mening til seg. Signifikanten viser ikke til signifikatet og signifikatet er hele tiden usikkert. For å si det litt forenklet: *ting betyr ikke det de betyr*. Jeg vil særlig, i tilfelle Anthony Jr. hvor varsellampene lyser mye svakere enn med Makazian, legge vekt på det semiotiske perspektivet denne oppgaven presenterer, ettersom A.J.s opplevelse av meningsløshet, er særlig fremtredende på tegnnivå.

Det har tidligere i år vært en straffesak mot to ungdommer fra Jæren som har blitt tiltalt for medvirkning til selvmord, hvor en 17-åring tok livet sitt i fjor (URL 10.4.2011: [http://www.aftenbladet.no/lokalt/1339845/Straffesak\\_om\\_medvirkning\\_til\\_selvmord.html](http://www.aftenbladet.no/lokalt/1339845/Straffesak_om_medvirkning_til_selvmord.html) ). Saken har rettet ny oppmerksomhet mot EMO-kulturen, fordi de tiltalte var medlemmer av Stavangers EMO-miljø. EMO-kulturen har utspring i en hybridisk musikksganger (grunge, punk, goth) og "EMO" er en forkortelse for "emotional" (URL 10.4.2011: <http://no.wikipedia.org/wiki/Emo> ). Som subkultur, representerer bevegelsen en motkultur hvor det i denne kulturen "kan være en sannhet at livet er

trist. For noen ungdommer kan nok EMO-idiologien forsterke følelsen av at verden er håpløs. ” (URL 10.4.2011:

[http://www.aftenbladet.no/lokalt/1339845/Straffesak\\_om\\_medvirkning\\_til\\_selv\\_mord.html](http://www.aftenbladet.no/lokalt/1339845/Straffesak_om_medvirkning_til_selv_mord.html) ). Ifølge EMO-kulturens bibel, er kjerneverdierne ”depresjon, ikkesportslighet, veganisme og tvetydig seksualitet” (ibid.), ofte også assosiert med selvskading. Jeg nevner dette, fordi A.J.s depresjonsdyrking tidvis kan minne om depresjonsdyrkingen til denne pessimistiske, selvdestruktive subkulturen. Jeg siterer EMO-bandet My Chemical Romance for å illustrere noen av holdningene som binder EMO-kulturen sammen: ”Have you heard the news that you’re dead?/No one never had much nice to say/I think they never liked you anyway/Oh take me from the hospital bed/Wouldn’t it be grand?It ain’t exactly what you planned/ And wouldn’t it be great if we were dead?/Oh dead” (URL 10.4.2011: <http://www.metrolyrics.com/dead-lyrics-my-chemical-romance.html> ). Depresjonsdyrkingen innenfor ungdomskulturen knyttes også til selvmord utenfor *The Sopranos*. Denne depresjonsdyrkingen handler også om meningsbrudd, hvor analysen av A.J.s semiotiske sammenbrudd kan være en aktuell modell for forståelse. Grensene mellom klinisk depresjon og depresjonsdyrking som flukt, er vage, og betegnende nok vet A.J. til slutt ikke om han er deprimert eller om han simulerer deprimert.

Baudrillard har fanget noe av essensen ved det post-moderne når han beskriver det som at vi har ”kollapset inn i virkeligheten”. Vi har falt sammen, og det vi falt inn i er restene av virkeligheten, døden. Meningsproblematikken er tilstedeværende både på samfunnsnivå, systemnivå og individnivå. Jeg har i dette kapittelet, både med Baudrillard og med andre eksempler, forsøkt å vise hvordan det semiotiske problemet beskrevet i *The Sopranos*, også har aktualitet utenfor serien. Med Baudrillard har jeg forsøkt å vise at dagens eksistensform skaper vanskelige kår for meningsproduksjon og forsøkt å gi noen konkrete analogier utenfor serien.

# Kapittel 10: Konklusjon

---

Med begrepet *semiotisk sammenbrudd* har jeg forsøkt å fange opp en dimensjon ved selvmord og selvmordshandlinger som jeg mener har blitt oversett. Tegnteorien (semiotikken) handler om hvordan man skaper mening gjennom tegn, og jeg har i denne oppgaven forsøkt å vise hvordan en manglende kobling mellom signifikant og signifikat kan medføre det motsatte: meningsoppløsning og meningssammenbrudd, med selvmord som konsekvens. Oppgavens formulerte hypotese var at det eksisterer en rekke selvmordshandlinger i tv-serien *The Sopranos*, og at disse tar utgangspunkt i et meningssammenbrudd på tegnnivå. Jeg har kalt dette meningsbruddet for et *semiotisk sammenbrudd*.

Ved å se på to karakterer i serien, politimannen Vin Makazian og mafiasønnen Anthony Jr., viser jeg hvordan disse semiotiske sammenbruddene og selvmordshandlingene er koblet sammen. I serien etableres følgende fire semiotiske systemer: terapisystemet, mafiasystemet, familiesystemet og FBI-/politisystemet. Disse semiotiske systemene produserer mening på ulik måte og er gjensidig utelukkende. Meningsdannelsen mellom signifikant (tegnets uttrykksside) og signifikat (tegnets innholdsside) hos disse to karakterene smuldrer opp; en konsekvens av en ustabil kobling mellom tegnenes uttrykks- og innholdsside.

Jeg har også begitt meg ut i en svært forkortet, men dog betydningsfull diskusjon rundt skillet mellom fiksjon og virkelighet. Bakgrunnen for å tilskrive denne diskusjonen så pass stor viktighet ligger i den nølingen jeg møtte fra masterutdanningens side mht valg av problemstilling. Jeg ble møtt med spørsmålet "hvordan kan du skrive om noe som ikke er virkelig?" som medførte en økt bevissthet rundt behovet for å framføre en del argumenter knyttet til denne problemstillingen, i tillegg til en del metarefleksjoner. Hele kapittel 3 er derfor tiltenkt de som stiller spørsmåltegn ved tv-seriens relevans som studieobjekt sett fra et suicidologisk perspektiv, hvor jeg argumenterer for at dette skillet mellom fiksjon og virkelighet i utgangspunktet både er mer problematisk enn det synes, muligens for snevert, sett med et kontemporært blikk, og lite hensiktsmessig med tanke på hvilke gevinster suicidologien kan få, ved å arbeide mer tverrfaglig (estetisk).

Selve analysen er lagt til kapittel 5, 6 og 7, hvor jeg beskriver først de semiotiske systemene, deretter den korrupte politimannen Vin Makazian og til slutt mafiasønnen Anthony Jr. Soprano.

Makazian og A.J. representerer to vidt forskjellige karakterer, to semiotiske posisjoner og to utfall; Makazian tar livet sitt, A.J. forsøker – men overlever. Makazian mestrer det semiotiske spillet godt, for godt, mens A.J. har store problemer med å etablere mening i de forskjellige systemene han befinner seg i; et problem som etter hvert blir altomsluttende og ender opp med et selvmordsforsøk i familiens basseng. Makazian opplever også meningstap, men dette meningstapet kommer som en konsekvens av at han har presset systemene for mening, og idet han blir arrestert, faller hele det skjøre korthuset sammen. Den kontinuerlige sjongleringen med multisignifikanter har sin pris. Anthony Jr. lever i det jeg kaller en "signifikant-verden", hvor han omgir seg bare med uttrykk og ikke noe innhold, og jeg har bl.a. vist hvordan dette også gjenspeiles i navnet hans: han har ikke fått en egen signifikant.

I kapittel 8, forsøker jeg med filosofen Jean Baudrillard og hans utlegninger om *hyperrealiteten* å vise hvordan dette meningstapet er generelt og kan gjenfinnes i andre virkelighetsbeskrivelser av mer omfattende karakter. I *Fatal Strategies* beskrives dette meningstapet på et samfunnsmessig nivå, idet de fleste fenomener har kollapset inn i en enda drøyere variant av seg selv. I hyperrealiteten eksisterer det ikke lenger noe skille mellom virkelighet og fantasi; alle former glir over i hverandre i en slags kopi-virkelighet hvor alt er simulasjon. Denne tilstanden kan også gjenfinnes på tegnnivå: Baudrillard hevder at *oversignifying* eller det jeg har valgt å kalle "oversignifisering", er den semiotiske statusen. Tolkning skjer for tolkningens egen skyld, signifikanten har blitt viktigere enn signifikatet, og sammenhengen mellom uttrykk og innhold er ikke lenger *arbitrær*, men likegyldig. Baudrillards tekst er, i tillegg til å være en virkelighetsbeskrivelse og dermed et bindeledd fra *The Sopranos* og ut i virkeligheten, en tekst som beskriver meningsoppløsningen i det moderne, semiotisk.

I oppgavens siste kapittel har jeg forsøkt å trekke koblingen enda lenger, med en serie analogier for å vise hvordan analysene av Makazian og A.J. kan ha relevans utenfor serien. Jeg viser her til eksempler som jeg har organisert utifra forskjellige

nivåer: samfunnsnivå, systemnivå og individnivå, som viser hvordan perspektivet i forhold til meningsbrudd og semiotiske sammenbrudd kan gjøre seg gjeldende på flere nivåer utenfor serien.

Kanskje kan det semiotiske perspektivet bidra til et anslag som kan føre til at selvmordets semiotikk blir skrevet. Jeg mener at det semiotiske perspektivet på selvmord og selvmordshandlinger som først og fremst semiotiske meningsbrudd, er et viktig perspektiv.

# Litteraturliste

---

- Anneberg, I. (2002). *Sorgen ved selvmord. En bog til de efterladte*. Munksgaard Bogklubber.
- Baudrillard, J. (1988). *The Ecstasy of Communication*. Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (2008). *Fatal Strategies*. Semiotext(e) Foreign Agents Series.
- Bøhle, S. (2005). *Å ville døden sterkere enn livet. Om depresjon, selvmord og etterlattes situasjon*. Gyldendal Akademisk Forlag.
- Danesi, M. (2008). *Of Cigarettes, High Heels, and Other Interesting Things*. Palgrave Macmillan.
- Dyregrov, K., Plyhn, E., Dieserud, G. (2010). *Etter selvmordet – veien videre*. Abstrakt Forlag.
- Eco, U. (1997). *Search for the Perfect Language*. Harpercollins Publishers.
- Foucault, M. (2006). *Tingenes Orden*. Spartacus Forlag.
- Gaut, B., McIver Lopes, D. (2001). *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge.
- Gabbard, G.O. (2002). *The Sopranos. Love, Death, Desire, and Betrayal in America's Favorite Gangster Family*. Basic Books.
- Gabbard, G.O. (2002). *I hovudet på Tony Soprano – en gangsterboss i terapi*. Cura.
- Greene, R., Vernezzese, P. (red.). (2004). *The Sopranos and Philosophy. I kill therefore I am*. Carus Publishing Company.
- Goethe, J.W. (2010). *Unge Werthers lidelser*. Gyldendal.
- Ibsen, H. (2005). *Gengangere*. Gyldendal.
- Kittang, A. m.fl. (2003). *Moderne Litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget.
- Kjørup, S. (2006). *Semiotik*. Roskilde Universitetsforlag.
- Lavery, D. (red.). (2002). *This Thing of Ours.: Investigating The Sopranos*. Wallflower Press.
- Lavery, D.(red). (2006). *Reading the Sopranos. Hit TV from HBO*. I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Martin, B. (2007). *The Sopranos. The Complete Book*. Time Inc. Home Entertainment.
- Nietzsche, F. (1993). *Tragediens Fødsel*. Pax Forlag.

Pouliot, L., Mishara, B.L., Labelle, R. (2011) "An exploratory study on the interplay between suicide portrayals in fiction films, personal vulnerabilities and psychological reactions". *Journal of Affective Disorder*.

Reinton, R.E., Iversen, I. (red.). (2001). *Litteratur og erfaring*. Spartacus.

Retterstøl, N., Ekeberg, Ø., Mehlum, L. (2002). *Selv mord – et personlig og samfunnsmessig problem*. Gyldendal Norsk Forlag.

Rustad, B. (2007). *Psykiatriens samfunn*. Universitetsforlaget.

Skårderud, F. (2000). *Sultekunstnerne*. Aschehoug.

Sophocles. (2000). *Oedipus The King*. Ivan R. Dee Publisher.

Vincent, C.J. (2008). *Paying Respect to The Sopranos. A psychosocial analysis*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Yacowar, M. (red.). (2007). *The Sopranos on the couch. The Ultimate Guide*. The Continuum International Publishing Group.

# Appendiks

---

Det følgende er en oversikt over episodene, slik det står beskrevet på Wikipedia (URL 30.7.10:

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sopranos#Plot\\_synopsis\\_and\\_episode\\_list](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sopranos#Plot_synopsis_and_episode_list)):

## Season 1

The series begins with [Tony Soprano](#) collapsing after suffering a [panic attack](#). This prompts him to begin [therapy](#) with [Dr. Jennifer Melfi](#). Gradually, the storyline reveals details of Tony's upbringing, with his father's influence looming large on his development as a gangster, but more so that Tony's mother, [Livia](#), was vengeful and possibly personality-disordered. His complicated relationship with his wife [Carmela](#) is also explored, as well as her feelings regarding her husband's *cosa nostra* ties. [Meadow](#) and [Anthony Jr.](#), Tony's children, gain increasing knowledge of their father's mob dealings. Later, federal indictments are brought as a result of someone in his organization talking to the [FBI](#) and his own Uncle plots Tony's death.

After ordering the execution of [Brendan Filone](#) and the mock execution of [Chris Moltisanti](#), Tony's [Uncle Junior](#) is installed as boss of the family (following the death of previous boss [Jackie Aprile, Sr.](#) from cancer), even though Tony actually controls most things from behind the scenes. Furious at Junior's plan to have him killed, Tony responds to the attempt on his life with a violent reprisal and confronts his mother for her role in plotting his downfall. She has a psychologically triggered pseudo-stroke and Junior is arrested by the FBI.

## Season 2

At the beginning of the [second season](#), Jackie's brother [Richie Aprile](#) is released from prison and proves to be uncontrollable in the business arena; he also starts a relationship with Tony's sister [Janice](#), who has arrived from Seattle. Tony's friend "[Big Pussy](#)" returns to New Jersey after a conspicuous absence.

[Christopher Moltisanti](#) becomes engaged to his longtime girlfriend [Adriana La Cerva](#). [Matthew Bevilacqua](#) and [Sean Gismonte](#), two low-level associates dissatisfied with their perceived lack of success in the Soprano crew, try to make a name for themselves by attempting to kill Christopher. Their plan backfires; Christopher survives the attack (though he is critically wounded), and kills Sean in self-defense, while Tony and Big Pussy murder Matthew soon afterward.

Junior is placed under [house arrest](#) as he awaits trial. Richie, frustrated with Tony's authority over him, entreats Junior to have Tony killed. Junior feigns interest, then informs Tony of Richie's intentions, leaving Tony with another problem to address. However, the situation is defused unexpectedly when Janice kills Richie in a violent argument; Tony and his men conceal all evidence of the murder, and Janice returns to Seattle.



Tony, realizing Big Pussy is an FBI informant, murders him on-board a boat (with assistance from [Silvio Dante](#) and [Paulie Walnuts](#)), then wraps his corpse in chains and throws it overboard.

### **[[edit](#)] Season 3**

The [third season](#) marks the return of the ambitious [Ralph Cifaretto](#) following the "disappearance" of Aprile Crew capo [Richie Aprile](#) after spending an extended period of leisure time in Miami, Florida. He pursues a relationship with [Rosalie Aprile](#), the widow of the deceased mobster and former capo of the Aprile Crew which bears his name [Jackie Aprile, Sr.](#) With Richie assumed to have joined the witness protection program, Ralph unofficially usurps control over the Aprile Crew, proving to be an exceptionally dexterous earner for the crew. While Ralph's competitive merit would seemingly have him next in line to ascend to [capo](#), his insubordination inclines Tony not to promote him and instead gives the promotion to the less qualified – however docile – [Gigi Cestone](#), causing much resentment and tension between him and Ralph.

Ralph ultimately crosses the line when, in a cocaine-induced rage, he gets into a confrontation with one of his girlfriends, Tracee, and beats her to death. She was a 'hooper', and may have been pregnant with his child at the time. This infuriates Tony to the point where he violates traditional [Mafia](#) code by striking him repeatedly in front of the entire family. Bad blood temporarily surfaces between the two but is shortly resolved after [Gigi Cestone](#) dies of an [aneurysm](#) on the toilet, thereby forcing Tony to reluctantly promote Ralph to capo.

[Bobby Baccalieri](#)'s father [Bobby Baccalieri, Sr.](#) comes out of retirement to fulfill a hit on a young hot-head named [Mustang Sally](#) – his Godson in name only – who also put [Vito Spatafore](#)'s brother, Bryan, into a coma. He kills the man and his friend at the home and while leaving from the hit, Bacala, Sr., who is slowly dying from [lung cancer](#), has an asthma attack and dies when his car crashes into a telephone pole.

When Silvio comes down with the flu, Tony assigns [Paulie Gualtieri](#) and [Christopher Moltisanti](#) the task of collecting his payment from a Russian mobster named Valery. Paulie and Valery get into an argument and one thing leads to another and after an intense fight in the Russian's apartment, Paulie and Chris wrap him up in a rug and take him out to [Pine Barrens](#) to bury him, as they are under the impression he is dead. When they arrive, much to their chagrin, they find him still alive. The Russian takes the two by surprise and knocks them down with a shovel long enough to escape. Paulie shoots at him and seemingly hits him in the head, although the Russian mysteriously disappears behind a bank. Paulie and Chris end up trapped in a nightmarish journey after becoming lost in the snowy and freezing woods, only to be rescued by Tony and Bobby Bacala the next morning.

[Jackie Aprile, Jr.](#) becomes involved with Meadow and then descends into an increasingly reckless life of drugs and crime. Tony initially attempts to act as a mentor to Jackie but becomes increasingly impatient with his escalating misbehavior, particularly as Jackie's relationship with Meadow begins to become serious. Inspired by a story from Ralph about how Tony, Jackie's father, and [Silvio Dante](#) got made, Jackie and his friends [Dino Zerilli](#) and [Carlo Renzi](#) make a similar move and attempt

to rob [Eugene Pontecorvo](#)'s Saturday night card game, so they can gain recognition from the family, possibly getting them respected and made as well. The plan takes a turn for the worse when Jackie panics due to the heckling of the card dealer "Sunshine" and shoots him to death. Dino and Carlo are killed during the robbery, but Jackie manages to escape. Tony decides to give Ralph the decision regarding Jackie Jr.'s punishment. Despite his role as a surrogate father, Ralph ultimately decides to have Jackie Jr. killed.

Livia dies of a stroke. Tony begins an affair with [Gloria Trillo](#), who is also a patient of Dr. Melfi. Their relationship is brief and tumultuous. Meanwhile Dr. Melfi is raped. Junior is diagnosed with stomach cancer; following chemotherapy, it goes into remission. A.J. continues to get in trouble at school, despite success on the football team; this culminates in his expulsion.

## **[[edit](#)] Season 4**

In the [fourth season](#), [Tony Soprano](#) informs [Christopher Moltisanti](#) that the man who murdered his dad years earlier when Chris was merely an infant, [Detective Lieutenant Barry Haydu](#), is in fact – contrary to what Christopher had previously been led to believe – still alive. One night Tony and Chris stake out Lt. Haydu's retirement party, at which point Tony gives Chris his address. When Chris inquires as to why he had been allowed to live throughout the years, Tony informs him that he was a valued asset but now that he is retired he has lived out his worth. Chris secretly waits inside Lt. Haydu's home as he returns from his party and ambushes him. When Haydu comes to, he finds himself handcuffed to his staircase, at which point Christopher gives him an opportunity to admit he murdered his father, although Barry vehemently denies it. When Chris goes to shoot him, Barry struggles to get away yelling "I'm sorry!", indicating he either did, in fact, murder Christopher's father (or his realization that Christopher's belief would not be swayed and Barry's desire to pacify him). Christopher turns up the [TV](#) to muffle the shot.

New York underboss [Johnny Sack](#) becomes enraged after learning of an inappropriate joke made by [Ralph Cifaretto](#) about his wife's obesity. He seeks permission to have him clipped in retribution but is denied by head boss [Carmine Lupertazzi](#); Johnny insubordinately orders a hit on Ralph anyway, which is called off at the last minute, ultimately saving Ralph's life and unbeknownst to him his own as well, for Carmine had arranged a hit to be performed on Johnny indirectly via Tony for his insubordination.

Tony and Ralph invest in a race horse together named [Pie-O-My](#), winning them quite a few races and making them both a great deal of money. However, later on in the season, when Ralph's 12-year old son Justin is severely injured while playing an unsupervised game of [Lord of the Rings](#) (an arrow plunges into his chest, leaving him in a coma), Tony comes to believe Ralph burned up Pie-O-My alive in a stable fire to collect the \$200,000 in insurance money they'd recently taken out on the horse. Tony confronts Ralph at his house the morning after the night of the fire and although Ralph vehemently denies setting the fire, he implies Tony's hypocrisy in that Tony has no similar concern for human life or the envelopes full of money that come from hurting innocent people. The two once again engage in a violent brawl, culminating in Tony strangling and beating Ralph to death on his kitchen floor. Tony enlists the help

of Christopher to dispose of the body; they remove his head and hands, and bury them at [Mikey Palmice](#)'s hospitalized father's farm and throw his body into a [quarry](#).

While he is leaving court, [Uncle Junior](#) is hit in the head with a [boom mic](#) and falls down several steps, setting off his developing [Alzheimer's](#), which he is unaware he has. Tony and his lawyer advise him to take advantage of this golden opportunity, act mentally incompetent, and employ it as a scapegoat for not being able to continue trial, thereby absolving him from his [Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act](#) (RICO) charges on grounds of mental incompetence; however, his act soon becomes a grim reality when he begins to lose his memory for real, and his feigned attempt at mental incompetence virtually falls through. But later on, [Eugene Pontecorvo](#) intimidates a juror not to decide against Junior resulting in a deadlocked jury and thereby forcing the judge to declare a mistrial.

Following the death of [Bobby Baccalieri](#)'s wife, Janice pursues a romantic relationship with him. Christopher's addiction to heroin deepens, prompting his associates and family to organize an intervention.<sup>[98] [99]</sup>, after which he enters a [drug rehabilitation](#) center. Adriana befriends a woman who is secretly an FBI agent; when the friendship stopped she comes out and tells her she is an FBI agent and the only way to stay out of prison for the drug deals around her bar is to become a FBI informant. With the thought of going to jail Adriana agrees and starts leaking information to the FBI.

Carmela, whose relationship with Tony is tense due to financial worries and Tony's infidelities, develops a mutual infatuation with [Furio Giunta](#). Furio contemplates murdering Tony one night while Tony is highly inebriated; he pushes Tony towards the propellers of their helicopter – which was ordered to carry them home after a night of partying – but pulls him back at the last minute, playing it off by telling Tony he was standing too close. The next morning, Tony seems to have – fortunately – forgotten the incident, however. Furio, not being capable of transgressing his personal moral codes as well as those of the old school Sicilian mafia organization, such as loyalty to the Capo, subsequently and clandestinely returns home to Italy, leaving Carmela despondent. After Tony's former mistress calls their home and drunkenly details his improprieties, Carmela throws Tony out. Tony is approached by Johnny Sack with a proposal to murder [Carmine Lupertazzi](#), which he eventually turns down.

## **[\[edit\]](#) Season 5**

In the [fifth season](#), a string of brand new characters are introduced to the show, including Tony's cousin [Tony Blundetto](#), who along with other mafiosos are released from prison simultaneously and labeled by the media as the Class of '04. Among the other released characters are former [DiMeo Crime Family](#) capo [Michele "Feech" La Manna](#), whose card game was robbed back in the 80s to get Tony and [Jackie Aprile](#) made and respected, Lupertazzi family capo [Phil Leotardo](#), and semi-retired Lupertazzi [consigliere Angelo Garepe](#). Tony offers [Tony Blundetto](#) a spot in the crime family, but he respectfully declines, as he is determined to lead a straight and crime-free life. He initially begins to take courses to earn a degree in [massage therapy](#) and aspires to open up his own massage parlor. After [Carmine Lupertazzi](#) unexpectedly dies of a stroke, his death leaves a highly desired vacancy for boss of the Lupertazzi

Crime Family, which will soon be vehemently fought over by Underboss [Johnny Sack](#) and Carmine's son [Carmine Lupertazzi, Jr.](#). After Feech proves to be a very insubordinate and disrespectful fixture, Tony reluctantly arranges for him to be sent back to prison by setting him up with stolen [plasma](#) flat screen TVs, thereby violating his parole stipulations.

The war between Johnny Sack and Carmine, Jr. initially begins when Johnny has Phil and his henchmen kill lady shylock [Lorraine Calluzzo](#) for kicking up to Carmine instead of Johnny. Tony B.'s attempt at a straight, civilian life comes to a head when he gets into an enraged brawl with his employer Sungyon Kim, who had agreed to become partners with him in the establishing of the massage parlor but had virtually done nothing and left all the work to Blundetto. Tony informs Tony B. that "it's hard working with strangers." Angelo Garepe, who was also a good friend to Tony B. in prison, and Lupertazzi capo [Rusty Millio](#) offer Tony B. the job of taking out Joey Peeps in retaliation for Lorraine's death, as Joey is thought very highly of by Johnny but is not a [made man](#). Tony B. initially declines but after hearing his twin sons talk about how wonderful everything was at the Soprano's house and his desperateness to earn, Tony B. later accepts the job. He catches Joey and his prostitute outside a [bordello](#) one night, shoots them both to death in cold blood, and quickly flees the scene. Johnny discovers via a by-stander that the man who murdered Joey was in fact Tony's cousin and is intensely outraged, threatening to kill Tony B. and Carmine Lupertazzi, Jr., but Tony is able to convince Johnny that Tony B. had nothing to do with the killing, thereby temporarily cooling things off. Johnny, however, retaliates by having Phil and his brother [Billy Leotardo](#) murder Tony B.'s close friend Angelo Garepe. Tony B. – who becomes uncontrollably outraged by this as Angelo was like a father to him – finds the Leotardo brothers one night and begins walking towards them firing a [Desert Eagle](#), killing Billy and wounding Phil.

Tony and Carmela remain separated, with Tony living at his parents' former house with childhood friend [Artie Bucco](#), who was also left by his wife. Carmela, now the sole authority figure for A.J. in the Soprano house, becomes frustrated as her rules lead her son to resent her; eventually she allows A.J. to live with his father. She has a brief relationship with Robert Wegler, A.J.'s school principal; he breaks it off abruptly when he suspects that she is manipulating him to improve A.J.'s grades. Tony and Carmela reconcile their marriage; Tony promises to be more loyal and also agrees to pay for a piece of real estate Carmela wishes to develop.

Tony gets Meadow's boyfriend [Finn De Trolio](#) a summer job at the crime family's construction site, which is run and managed by now Aprile Crew capo [Vito Spatafore](#). Finn comes in early one morning and much to his chagrin catches Vito performing oral sex on a security guard. Vito tries to buddy up to Finn so that he does not say anything to anybody else. He even asks Finn to a Yankees game in which Finn does not attend. Finn eventually quits the job because he is afraid Vito might become violent with this secret.

After her involvement in a murder that occurred at her night club The Crazy Horse, [Adriana La Cerva](#) is arrested and pressured by the F.B.I. to wear a wire to avoid being charged as an accomplice after the fact. She refuses to wear a wire and informs the F.B.I. that she may be able to persuade her fiancé Christopher to co-operate and become an informant and witness against Tony Soprano because of

Tony's handling of Tony Blundetto's attack on Phil and Billy Leotardo. She confesses to Christopher that she has been working as an informant for the [F.B.I.](#) and that the F.B.I. would give them new identities if they would testify against Tony. Christopher is grief-stricken and nearly kills her himself but cannot bring himself to follow through with it completely. Christopher leaves their apartment a short time later, saying he needed cigarettes and time to think. He informs Tony who has [Silvio Dante](#) pick up Adriana under the pretense that he is taking her to the hospital where Christopher is at after attempting suicide but instead drives her out to the woods and executes her (A flashback during season 6 shows Christopher informing Tony of Adriana's betrayal, and begging Tony not to make him kill her, as he was still in love with her and couldn't do it. This conversation isn't shown before Silvio Dante picks her up). Adriana's betrayal and subsequent execution is too much for Christopher to handle and he briefly returns to drug abuse to deal with the pain. This causes Tony to snap and attack Christopher.

Phil Leotardo and his henchmen brutally beat [Benny Fazio](#) while trying to acquire the whereabouts of Tony B.; Phil also threatens to have Christopher taken out if Tony B.'s whereabouts are not disclosed to him soon. To avoid any more of his guys getting hurt and to pacify the New York Family, Tony ultimately takes it upon himself to murder his cousin, as he hears if Phil got to him first he wouldn't kill him instantly but torture him first. Tony tracks Tony B. down to their Uncle Pat Blundetto's now sold farm in upstate New York and murders him with a 12-gauge shotgun. Phil, however, is furious that he didn't get the opportunity and pleasure to do it himself. Tony and Johnny meet at Johnny's house in a reconciliatory manner, but Johnny is arrested by Federal Agents, while Tony escapes into the woods.

## [\[edit\]](#) Season 6

At the beginning of [the sixth season](#), Tony is shot by the now senile and confused Uncle Junior. Rendered comatose, Tony dreams he is a salesman on a business trip, where he mistakenly exchanges his briefcase and identification with a man named Kevin Finnerty. Tony's recovery from the shooting changes his outlook, and he tries to mend his ways. However, he is faced with more problems in his business life.

Once out of the hospital, Johnny Sack's daughter gets married and the Soprano family attends. Once there Tony is shown very exhausted and through security must take off his shoes. In the process he collapses to the ground, but is not hurt. Before the wedding Johnny Sack is approved to leave prison for 6 hours to see his daughter get married and that he has to pay for the metal detectors and the presence of the U.S. marshals at the event. As his daughter is about to drive away the SUV that was escorting Johnny to the wedding blocks the car from leaving and an altercation begins in the driveway. In a moment of weakness and despair Johnny Sack cries as he is put back into handcuffs and driven back to prison, greatly diminishing the respect his crew and Tony's crew have for him.

[Vito Spatafore](#) is outed as a homosexual after running into a friend at a New York night club. The rumor spreads quickly and once word gets to Meadow that everyone else knows, she tells Tony and Carmella about the incident between Finn and Vito with the security guard. Finn then has to sit in front of Tony's entire crew and tell them what happened with the guard, solidifying their thoughts on Vito's sexuality.



Tony is urged to deal with the problem by Phil Leotardo, now acting boss of New York with Johnny Sack in prison. Once Vito is outed, he runs away from the city and hides out in a New Hampshire town where he starts writing a book and meets with the locals. Vito also starts a romantic relationship with a male cook at a local diner. Eventually, Vito returns to New Jersey and asks Tony to allow him to return to work, albeit in Atlantic City. He continues to maintain that he is not a homosexual. Tony mulls over the decision to let him work, as well as whether to let him live. When Tony fails to act, Phil intervenes and kills Spatafore. When one of the members of the New York family, Fat Dom Gamiello, pays a visit to the Jersey office and won't stop making jokes about Vito and his death, the two members of Tony's crime family who are present kill Fat Dom out of anger at the disrespect he has shown. Once more it appears that the families are on the verge of all-out war.

Also during the first half of the season Chris and Carmine head to Los Angeles to try to pick up Ben Kingsley for a movie they are trying to make called "Cleaver." Basically a mix of "The Godfather" and "Saw." But Ben passes on the picture. While in Los Angeles Chris goes back to using cocaine for a short period of time.

Tony considers killing several of his associates for relatively minor infractions. Christopher is unable to leave the mob, deflecting his problems by relapsing into drug addiction and kills his friend from Narcotics Anonymous. He is then seriously injured in a car accident that he causes while driving under the influence of narcotics. Tony, the sole passenger, is not badly hurt, and suffocates Christopher to death. A.J. is dumped by his fiancée and slips into depression, culminating in a failed suicide attempt in the backyard pool. Dr. Melfi is convinced by friends that Tony is making no progress and may even be using talking therapy for his own sociopathic benefit. She drops him as a patient.

Johnny Sack dies from [lung cancer](#) while imprisoned and Leotardo consolidates his position in the Lupertazzi family. He has his opposition for leadership killed and then officially takes over. In a resumption of their past feud Phil will not compromise with Tony on a garbage deal. When Tony assaults a Lupertazzi soldier for harassing Meadow while she is out on a date, Phil decides it is time to decapitate the Soprano crew. Phil orders the executions of Bobby Baccalieri, who is shot to death, Silvio, who ends up comatose, and Tony, who goes into hiding. A deal is brokered where the rest of the Lupertazzi family agree to ignore the order to kill Tony, and give Tony an opportunity to go after Phil. An FBI agent informs Tony of Phil's location and Tony has him killed. Tony suspects Carlo, a Capo from Jersey has become an informant in an attempt to help out his son, who had recently been caught for dealing ecstasy. Tony meets with his lawyer who informs him that subpoenas are being given to Jersey and New York crews alike. Some time after Phil's death and meeting with everyone, Tony, Carmela, A.J. meet for a casual dinner with the [Journey](#) song "[Don't Stop Believin'](#)" running over in the background. Meadow is shown coming to the dinner late and crossing the street as the rest of the family start to eat an appetizer. As Meadow walks up to the door, the screen goes to Tony. The door opens with a bell ringing, Tony looks up and the show [smash cuts](#) to black and the credits roll in silence, leaving his and his family's fate a mystery.